

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XIII n. 2, 2007

La rivista è stampata con il contributo dell'Università di Bologna
Alma Mater Studiorum



Rivista di analisi e teoria musicale

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Direzione: Mario Baroni, Rossana Dalmonte

Direttore responsabile: Johannella Tafuri

Comitato scientifico: A.R. Addessi, R. Agostini, L. Curinga, P. Gargiulo, F. Giomi, L. Marconi, S. Pasticci, E. Pozzi, A. Rostagno, G. Salvetti, G. Sanguinetti, J. Tafuri, P. Troncon, P. Venturini.

Consulenti: B. Drabkin, P.H. Vendrix, J-J Nattiez, M. Imberty, M. Bent

Amministrazione: LIM Editrice srl, Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

Redazione, layout e copertina: Ugo Giani

Disegno in copertina: Giordano Montecchi

Stampa: Genesi Gruppo Editoriale, Città di Castello

Abbonamento annuo: Soci SIdM, SIEM, AIMI, IASPM € 15

Non soci € 25

Numero singolo € 15

da versare a: LIM Editrice srl c/c postale n° 11748555

© LIM Editrice srl

Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

Tel. 0583 394464 Fax 0583 394469

www.lim.it lim@lim.it

ISBN 978-88-7096-514-8

Gli iscritti al GATM sono invitati a proporre scritti propri o altrui che essi ritengano meritevoli di stampa. Tutti i testi saranno sottoposti alle decisioni e ai consigli di un gruppo di valutazione anonimo eletto dal comitato scientifico.

Il G.A.T.M. (gruppo Analisi e Teoria Musicale) è nato nel 1989 come associazione fra cinque società musicologiche.

I soci del GATM erano la Società Italiana di Musicologia (SIIdM), la Società Italiana per l'Educazione Musicale (SIEM), la Società Italiana di Etnomusicologia (SIE), l'Associazione Italiana di Informatica Musicale (AIMI), il Ramo italiano dell'*International Association for the Study of Popular Music* (IASPM).

Nel 2002 il GATM si è trasformato in associazione a titolo personale: qualsiasi persona interessata può diventare membro dell'Associazione.

Le cinque società fondatrici hanno conservato la possibilità di offrire ai propri membri l'abbonamento alla presente rivista a prezzo dimezzato.

Per associarsi al GATM è sufficiente spedire la quota d'abbonamento alla rivista. L'iscrizione all'Associazione avviene automaticamente.

Attenzione: dall'anno 2008 il prezzo di abbonamento alla rivista è stato aumentato di cinque euro. Pertanto le nuove tariffe, a partire dal prossimo numero, sono le seguenti:

Soci SIIdM, SIEM, AIMI, IASPM € 15

Non soci € 25

Il costo del numero singolo resta invariato.

Segnaliamo che la p. 118 del numero precedente della Rivista (2007/1) contiene un errore: il titolo della canzone di Boz Scaggs e David Paich è *Lowdown*, mentre *Silk Degrees* è il titolo dell'album. Ce ne scusiamo con i lettori.

SOMMARIO

- 7 John Rink
*Le analisi dei musicologi e le analisi degli esecutori.
Paragoni possibili e forse utili*
- 31 Giorgio Ruberti
*Cavalleria rusticana: un confronto linguistico tra verismo musicale
e verismo letterario*
- 45 Allan F. Moore
Hallelujah: il gusto amaro del cantar lode
- 67 Tiziana Sucato
*Il mottetto Ave regina celorum / Mater innocencie / Ite missa est (Joseph)
di Marchetto da Padova nel contesto della produzione mottettistica del
primo Trecento*
- 89 Luisa Curinga
Reverse engineering e analisi musicale: una proposta di applicazione

John Rink

LE ANALISI DEI MUSICOLOGI E LE ANALISI DEGLI ESECUTORI.

PARAGONI POSSIBILI E FORSE UTILI

Confusioni e polemiche tendono a regnare ogniqualevolta il termine “analisi” viene usato in relazione all’esecuzione musicale. Alcuni autori considerano l’analisi come “implicita in ciò che l’esecutore fa”, per quanto essa possa essere “intuitiva e a-sistematica” [Meyer 1973, 29], mentre per altri autori gli esecutori dovrebbero impegnarsi in analisi scrupolose e consapevoli degli elementi parametrici di un brano, quando vogliano scandagliarne le “profondità estetiche” [Narmour 1988, 340]. Non si può negare che l’interpretazione della musica richieda decisioni (conscie o meno) riguardo alle funzioni che nel contesto assumono particolari caratteristiche musicali e riguardo al modo di articularle. Persino il più semplice passaggio (per esempio una scala o una cadenza perfetta) prenderà forma a seconda di come l’interprete capisce la funzione che esso possiede nel contesto del brano, e a seconda delle caratteristiche espressive che egli finisce con l’attribuirgli. Tali decisioni possono certamente essere intuitive e a-sistematiche, ma non necessariamente: la maggior parte degli interpreti riflette attentamente su come la musica “funziona” e impara a superare diverse sfide concettuali. Tale processo è, sotto molti aspetti, analitico; ma il termine ha bisogno di qualche spiegazione.

Lo scopo di questo articolo è di esplorare la dinamica tra pensiero intuitivo e pensiero esplicito che caratterizza in potenza l’analisi per l’esecuzione. Dopo aver esaminato parte della letteratura descriverò una modalità analitica che a mio parere assicura vantaggi e non costrizioni all’esecutore; tutto ciò verrà illustrato con un esempio tratto dal Notturmo in Do# minore op. 27 n. 1 di Chopin.

Analisi ed esecuzione

In un bel saggio del 1985, Janet Schmalfeldt dà voce a due diversi personaggi, l’analista e l’esecutore, per riflettere su come le loro rispettive interpretazioni di due Bagatelle di Beethoven possano influenzarsi reciprocamente. Benché abile, il loro dialogo è problematico: l’analista si esprime più autorevolmente dell’esecutore, che pare sottomettersi alle asserzioni teoriche della sua controparte; per

di più la divisione in due personalità non riflette pienamente il *modus operandi* della gran parte dei musicisti. Ciononostante, le considerazioni conclusive della Schmalfeldt suonano vere: «Non v'è una ed una sola decisione esecutiva che possa essere dettata da un'osservazione analitica» [Schmalfeldt 1985, 28]. Questa argomentazione fa eco all'osservazione di Edward Cone nel suo ormai classico *Musical form and musical performance*, secondo cui «ogni interpretazione valida [...] non rappresenta l'approssimazione a un ideale, bensì una scelta: quale delle relazioni implicite in questo brano dev'essere messa in evidenza e resa esplicita?» [Cone 1968, 34]. Osservazioni simili ricorrono anche altrove nella letteratura ma, come abbiamo detto, esiste anche la posizione di una scuola di pensiero più intransigente che richiede di fatto agli esecutori di basare la propria interpretazione sui risultati di una scrupolosa indagine analitica. Eugene Narmour nel 1988 affermava che «gli esecutori, in quanto co-creatori [...] devono acquisire competenze teoriche e analitiche [...] per capire come interpretare», e che «molte conseguenze negative» possono venire «da una non corretta analisi delle relazioni formali da parte dell'esecutore» [Narmour 1988, 319, 340]. Anche Wallace Berry afferma che «l'interpretazione musicale dev'essere illuminata da un'analisi approfondita»; per lui, diversamente che per la Schmalfeldt e per Cone, «ogni risultato analitico ha implicazioni per l'esecuzione» [Berry 1986, 415; 1989, 44]. Nel 1989 Jonathan Dunsby mise in dubbio la legittimità di tali indicazioni sostenendo che «comprendere e cercare di spiegare la struttura musicale non è lo stesso tipo di attività che comprendere e comunicare la musica. C'è qualche naturale sovrapposizione tra queste due attività, ma non può esservi una sovrapposizione completa». Secondo Dunsby, un approccio analitico più accurato potrebbe aiutare gli interpreti ad affrontare con successo passaggi difficili, ma il loro *modus operandi* generalmente pragmatico preclude il rigore metodologico normalmente associato all'analisi [Dunsby 1989, 7, 9 sgg.]. In una risposta successiva anch'io ho replicato che «gli interpreti sono continuamente impegnati in un processo di "analisi", anche se di tipo diverso da quella utilizzata nelle analisi destinate alla pubblicazione. Questo genere di "analisi" non è configurabile come una procedura esterna applicata all'atto dell'interpretazione», ma piuttosto come «una parte integrante del processo esecutivo». Riferendomi a questa come analisi «propria dell'esecutore» (vale a dire: «studio ponderato della partitura con particolare attenzione alle funzioni nel loro contesto e ai mezzi usati per comunicarle»), ho messo in luce l'importanza, nel pensiero degli esecutori, di ciò che io chiamo «profilo»,¹ utilizzando una nozione intuitiva ma chiarificatrice, capace di alludere al flusso musicale meglio che non la nozione di struttura. Il tempo in musica è davvero un elemento critico, un fattore o ignorato o sottostimato in almeno alcune delle «analisi rigorose» (schenkeriane, insiemistiche o paradigmatiche); quando esse lo trascurano producono

1. Il termine inglese usato dall'autore è *shape*. Cfr. anche nota 4.

effetti dubbi, soprattutto se i loro risultati vincolano e imbrigliano l'esecuzione. Ho proposto anche il termine "intuizione informata", che riconosce l'importanza dell'intuito nel processo interpretativo, ma riconosce altresì che dietro di esso sta generalmente un considerevole grado di conoscenza e di esperienza: in altre parole, che l'intuito non deve venire utilizzato estemporaneamente e a capriccio [Rink 1990, 323, 324, 328].²

Scopo e metodo

Al di là delle numerose contraddizioni della letteratura specialistica, l'analisi relativa all'esecuzione può essere divisa in due categorie principali:

- 1) analisi precedente – che può servire da base – a una data esecuzione;
- 2) analisi dell'esecuzione stessa.

La prima di queste, non importa se più rigorosa o più pragmatica, è potenzialmente prescrittiva, mentre la seconda è descrittiva. Detto questo, aggiungerò che l'analisi del secondo tipo non è qui la mia preoccupazione primaria, quantunque si debba tener conto della sua importanza. I diagrammi di tempo e dinamica in Fig. 1 (basati, rispettivamente, su esecuzioni registrate e dal vivo) ce ne offrono un esempio;³ gli stessi musicisti analizzano regolarmente a posteriori (cioè scompongono e valutano) le loro esecuzioni, cercando di trovare modi diversi e migliori di comprendere la musica che devono eseguire e preparandosi a una successiva interpretazione, in un'evoluzione continua.

Ho già identificato i problemi legati a "prescrizioni": la morale è che gli esecutori tendono a resistere ad ogni tentativo troppo sistematico di mettere in relazione i risultati di metodologie analitiche rigorose e l'esecuzione effettiva. Per esempio, le dimostrazioni analitiche di coerenza tematica possono essere affascinanti sulla carta, ma di solito sono più riscontrabili alla lettura che all'ascolto; mettere ostinatamente in rilievo nell'esecuzione ogni ricorrenza di un motivo fondamentale potrebbe condurre a risultati grotteschi, sebbene una consapevolezza dei meccanismi tematici all'interno di un dato brano possa dimostrarsi utile per l'esecutore (per esempio nel delineare profili musicali timbrici o dinamici). Similmente, benché un'analisi schenkeriana possa illustrare con eleganza

2. Per una rassegna più dettagliata della letteratura su analisi ed esecuzione consiglio di leggere il contributo di Cook [1999, 239-61].

3. Per ottenere i diagrammi di Fig. 1 sono state usate tecniche diverse: per le registrazioni in CD le variazioni di tempo sono state ottenute schiacciando un tasto di un computer dotato di lettore CD Rom all'inizio di ogni pulsazione o di ogni battuta. Il computer ha poi trasformato quelle indicazioni in linee come quelle di Fig. 1a. Un altro metodo è consistito nell'utilizzare il software "Sforzando" che traccia le fluttuazioni del tempo e della dinamica in musiche registrate. Per quanto riguarda le esecuzioni pianistiche dal vivo i dati digitali ottenuti da un Disklavier Yamaha colgono le proprietà espressive di ogni nota (tempo, dinamica, articolazione) come indica la rappresentazione grafica della Fig. 1b. Dati come questi sono più difficili da ottenere per la voce o per altri strumenti, cosa che spiega in parte il predominio di esempi pianistici in letteratura.

una struttura tonale nella sua complessità gerarchica, sarebbe problematico rendere l'esecuzione deliberatamente conforme ad essa e cercare di ricreare in suoni quell'analisi, anche se la conoscenza dei processi e delle relazioni da essa rivelate potrebbe essere preziosa per forgiare l'interpretazione.

Nondimeno, ripeto, uno studio analitico più rigoroso può essere d'aiuto agli interpreti nel risolvere problemi concettuali o tecnici oppure nell'aiutare la memoria o nel combattere l'ansia da esecuzione [Williamon 2002 e Valentine 2002]. Ma c'è anche un ruolo specifico dell'analisi per la soluzione di problemi esecutivi, del quale ora mi accingo a parlare. E non lo vorrei fare in termini di mediazione tra il rigoroso e il pragmatico, ma piuttosto di concezione parallela: in altre parole gli interpreti spesso comprendono la musica sulla falsariga di quelli che mettono in atto un' "analisi rigorosa", ma la comprendono in termini diversi, e io ritengo pericoloso ignorare questo fenomeno.

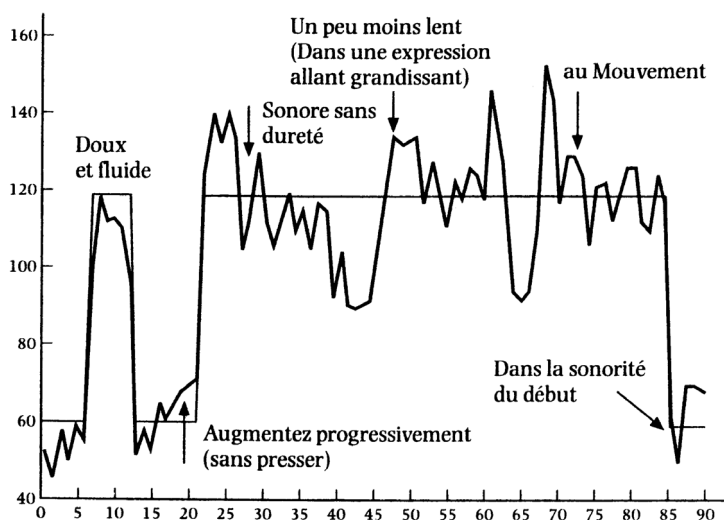


Fig. 1a. "Mappa temporale" dell'esecuzione su rullo (1913) da parte di Claude Debussy de *La Cathédrale engloutie*. In orizzontale l'indicazione delle battute, in verticale l'indicazione del tempo medio per battuta

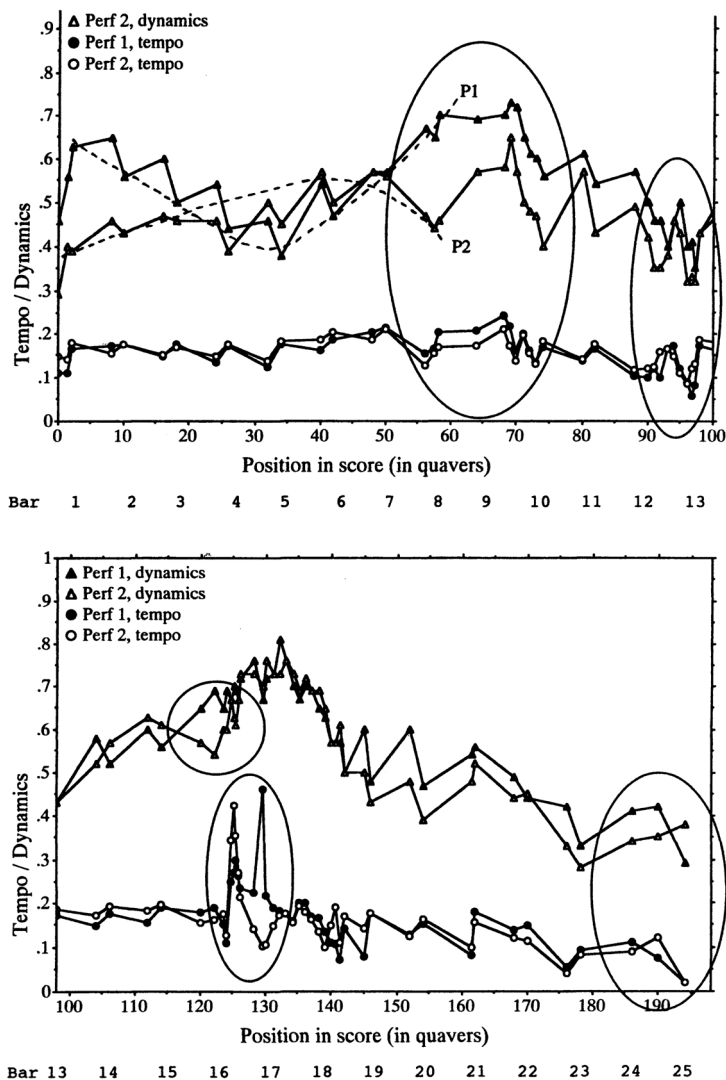


Fig. 1b. Dati che raffigurano le fluttuazioni dinamiche e agogiche in due esecuzioni (rispettivamente Perf. 1 e Perf. 2) delle 25 battute del Preludio in Mi minore op. 28 n. 4 di Chopin (mano destra sola). L'asse verticale è in unità arbitrarie di velocità e dinamica, ma parte da uno zero reale. L'asse orizzontale indica la posizione degli inizi di battuta – Bar – e la posizione rispetto alle otto crome per battuta – position in score (quavers). Immagine riprodotta da uno studio di Eric Clarke [1995b, 32]

Comprendere tale parallelismo (tema centrale del mio esempio successivo) richiede ulteriori riflessioni su ciò che significhi “analisi dell'interprete”. In base alle considerazioni precedenti possiamo proporre i seguenti cinque principi:

1) l'aspetto temporale è il cuore dell'esecuzione e il fondamento dell'“analisi dell'interprete”;

2) il suo scopo principale è scoprire il “profilo” della musica (in opposizione alla struttura) e i mezzi con cui renderlo percepibile;

3) la partitura non è la musica e la musica non è limitata alla partitura;

4) qualsiasi elemento analitico che abbia ripercussioni sull'esecuzione deve, di preferenza, essere conglobato in una più vasta sintesi, che comprende sia considerazioni sullo stile (nel senso più lato del termine), sul genere, sulla tradizione interpretativa, sulla tecnica, sullo strumento, e così via, sia le peculiarità artistiche individuali dell'esecutore. In altre parole, alle decisioni determinate analiticamente non dovrebbe essere data assoluta priorità;

5) l'“intuizione informata” guida, o quantomeno influenza, il processo dell'“analisi dell'interprete”, sebbene anche un approccio analitico ponderato gli possa essere utile.

Occorre sottolineare che l'“analisi dell'interprete” ha luogo principalmente nel momento in cui si decide l'esecuzione o eventualmente la si riesamina – voglio dire quando uno studia, non quando si esibisce. Questo non inficia la sua potenziale influenza sull'esecuzione effettiva né il fatto che talora si giunga a nuove scoperte proprio nel corso delle esecuzioni. In generale, tuttavia, il processo analitico ha luogo in uno stadio progettuale in evoluzione, e i suoi risultati vengono incorporati nell'insieme delle conoscenze che stanno al di dietro dell'atto esecutivo, ma non lo dominano direttamente.

(a) **Allegro**



Es. 1. W. A. Mozart, Sonata in Do Maggiore K. 545. a) bb. 1-2; b) bb. 69-73

Tale modalità di analisi può esser esemplificata esaminando le prime due battute della Sonata per pianoforte in Do Maggiore K. 545 di Mozart (Es. 1). Il passaggio consiste in un accompagnamento di basso albertino che sostiene una melodia; la mano destra accenna a un arpeggio e poi giunge ad una chiusa cadenzale abbellita, nel registro di partenza. La cadenza è debole perché l'armonia di dominante nella b. 2 non è in posizione fondamentale e la serie di crome prosegue senza soluzione di continuità. Inoltre la cadenza, collocata all'inizio del brano, non ha carattere conclusivo. Ora, un esecutore non necessariamente analizzerà il passaggio proprio in questi precisi termini, ma certamente si renderà conto di queste caratteristiche e le eseguirà di conseguenza. La maggior parte dei pianisti, per esempio, marcherà la cadenza della b. 2 molto meno di quella che si trova alla fine del movimento, alle bb. 69-71, che è assai più decisiva e strutturalmente significativa. Suonare la cadenza di b. 2 con lo stesso peso e la stessa convinzione sarebbe difficile da giustificare (solo un Glenn Gould potrebbe riuscirci!). Per dirla in breve: la consapevolezza da parte del pianista della funzione di ciascuna cadenza nel contesto determinerà il "profilo" del brano, cioè una lieve dilatazione temporale (ammesso che a b. 2 ci sia), i livelli dinamici dei suoi elementi costitutivi (l'uno rispetto all'altro e rispetto ai materiali che stanno intorno), il tipo di articolazione (pedalizzazione, tocco, timbro) e così via.

Simili decisioni verranno prese riguardo alla melodia iniziale di b. 1, entro la quale la maggior parte dei pianisti inserirebbe un leggero crescendo, allo stesso tempo accentuando lievemente, e forse anche sostenendo, la prima nota in ciascun gruppo di quattro crome della mano sinistra. La tradizione stilistica e innumerevoli altri fattori naturalmente influenzano le decisioni di una persona, ma in primo luogo il pianista deve chiaramente riconoscere l'arpeggio triadico ascendente della mano destra e l'accompagnamento ad accordi spezzati della sinistra: e per "chiaramente" non intendo necessariamente nei termini che ho descritto. Il punto è che senza un esame minuzioso e un'identificazione della funzione di ciascun elemento, sia nello specifico che nel contesto dell'intero brano, difficilmente si può concepire un'interpretazione vitale.

Esaminare e identificare la funzione (l'essenza) di ogni singolo atto analitico può aver luogo a prima vista – e nel caso del musicista esperto probabilmente così di fatto avviene – sulla base della "intuizione informata" alla quale si è fatto cenno precedentemente, che si basa su una assimilata comprensione della sintassi, della struttura melodica, dei modelli ritmici e così via. Ma la percezione immediata non preclude affatto una riconsiderazione successiva e più ponderata di come i vari elementi agiscano in un brano, e a quel livello può essere necessario qualcosa di più dell'intuito.

Per i musicisti, il modo di soddisfare la loro «sete di conoscenza musicale» [Dunsby 1995, 46] consiste nell'apprendere tecniche più rigorose, non tanto per una futura applicazione diretta nell'esecuzione, quanto per assimilare

terminologie e concetti che possano accrescere la loro capacità di esprimere con chiarezza a loro stessi e agli altri (studenti, insegnanti e così via) che cosa sta accadendo nella musica. Non è il sapere che alcuni esecutori temono, quanto piuttosto l'insieme di richieste che ad esso si possono collegare: gli interpreti, comprensibilmente, non amano che si dica loro che cosa fare soprattutto se consigli di questo genere provengono da studiosi che utilizzano un linguaggio dittatorio tale da mettere in pericolo la loro libertà musicale. Tuttavia, essere in grado di impiegare un vocabolario più ricercato come supplemento all'«arcano sistema segno-gesto-grugnito» spesso usato nelle prove [Kerman 1985, 196], e anche di comprendere con maggiore pienezza i modi in cui la musica è organizzata, può dimostrarsi liberatorio per i musicisti che si sforzano di raggiungere un intuito maggiormente «informato», una capacità di giudizio più profonda e maggior vigore nell'espressione verbale.

Si tratta soprattutto di:

- 1) identificare le articolazioni formali e l'ambito tonale d'impianto
- 2) tracciare un grafico del tempo
- 3) tracciare un grafico delle dinamiche
- 4) analizzare il profilo melodico e le idee (o motivi) che lo costituiscono
- 5) preparare una riduzione ritmica
- 6) ri-notare la musica.

Descriverò queste tecniche e mostrerò il loro ruolo nel preparare l'esecuzione del Notturmo op. 27 n. 1 di Chopin, premettendo che la loro potenziale applicazione non si limita affatto alla musica per pianoforte solo. In linea di principio, qualsiasi musicista potrebbe beneficiare di queste tecniche, purché esse vengano considerate non come fine a se stesse, bensì come un mezzo di accrescimento della propria percezione individuale del processo musicale. Ancora una volta, la temporalità e il «profilo» si rivelano fondamentali a quest'impresa analitica, che va comunque inserita in un'ampia capacità di sintesi.

Una «analisi dell'interprete» applicata al Notturmo in Do# minore di Chopin

Chopin compose i Notturmi op. 27 nel 1835. Il primo dei due si apre in modo disadorno (Es. 2a), ma dopo un po' lo spessore musicale comincia a crescere finché non viene raggiunto un potente *climax*, dopo il quale diminuisce di nuovo per poi accrescersi ancora (Ess. 2b-d). Entra quindi una melodia trionfante (Es. 2e), seguita da una ritrazione pressoché immediata (Es. 2f) e un improvviso venir meno, che culmina in una cadenza catartica la quale conduce al ritorno della demoralizzata melodia d'apertura (Es. 2g). Ma l'atmosfera volge ancora alla speranza nella Coda in Do# M. (Es. 2h), che anticipa il lirico Re^b M. del secondo notturno.

Es. 2. F. Chopin, Notturmo in Do♯ minore op. 27 n. 1

(a) **Larghetto** $\text{♩} = 42$

pp *legato* *sotto voce*

(b) **Più mosso** $\text{♩} = 54$

p *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

a) bb. 1-7; b) bb. 29-32

(c) *appassionato*

45 *ff*

sostenuto

49 *fff*

ritenuto

dim.

(d)

53 *agitato*

sotto voce

poco

a

poco

c) bb. 45-52; d) bb. 53-6

(e) 65 *con anima* *ten.*

f

* * *

(f) 73 *ten.* [4]

pp

* *

e) bb. 65-8; f) bb. 73-7

(g) 78 *cresc.* *ed* *accelerando* *fff*

con forza

83

84 **Tempo I** *sotto voce* *p legato*

g) bb. 78-84

(h) 94 *calando* *p* *rallentando*

97 *Adagio*

100 *p* *pp* *ff*

h) bb. 94-101

La più immediata sfida tecnica del pianista è di controllare l'accompagnamento, ampiamente spaziato in pianissimo, nella sezione d'apertura e nella ripresa, così come la figurazione più impetuosa della mano sinistra che cresce in intensità e infine le circonvoluzioni di registro all'avvicinarsi del *climax*. Le sfide più sottili riguardano il sostenere l'energia delle sezioni "spoglie" e progredire con accortezza verso la drammatica sezione centrale, allo scopo di ottenere un'espansione graduale e momenti di ritrazione appropriatamente repentini. Alcuni degli strumenti analitici che ora presenteremo possono essere d'aiuto a questi fini.

Identificazione dell'articolazione formale e del piano armonico

Uno dei primi espliciti compiti analitici che un esecutore potrebbe intraprendere è di determinare la forma e l'impianto tonale del brano. Modelli come la forma binaria o ternaria, la forma sonata, la forma rondò e così via sono familiari alla maggior parte dei musicisti, e analizzare un'opera in questi termini sin dalla prima fase può produrre i suoi frutti, magari delineando in un secondo momento uno schema più dettagliato fatto su misura, che mostri le principali sezioni e sottosezioni musicali, l'impianto tonale ed altre caratteristiche conside-

rate rilevanti. Tuttavia diagrammi di tal fatta hanno più o meno il valore di uno schema da circuito elettrico, se non si riesce a comprenderne l'architettura in termini diacronici, in chiave di processo temporale. Ciò, per le ragioni già spiegate, è per l'interprete di una importanza assolutamente vitale.

La struttura del Notturmo di Chopin è relativamente semplice, come mostra la Fig. 2. Esso ha una forma ternaria (A-B-A' più coda) con una divisione binaria della sezione B definita dalla melodia «con anima» in $\text{Re}^b \text{M.}$, equivalente enarmonico maggiore della tonica (si veda l'Es. 2e). Il $\text{Re}^b \text{M.}$ è preparato da un movimento da $\text{Do}^\sharp \text{m.}$ (sezione A), attraverso Mi M. , verso la dominante (segnata come $\text{La}^b \text{M.}$ nell'Es. 2c), che agisce da vero e proprio perno nella sezione B e nell'intero brano. Dopo la nuova melodia a b. 65 e l'interruzione alle bb. 78-80, la dominante ritorna per qualche istante, mantenendo vigore fino alla ripresa abbreviata della sezione A.

Battute	1-28				29-64	65-83		84-94	
Sezioni	A				B			A'	
Sottosezioni	Introd.	A ₁	A ₂	coda	B ₁	B ₂	cadenza	Introd.	A ₂
Battute	1	3	19	27	29	65	83	84	86
Tonalità	$\text{Do}^\sharp \text{m}$				----- $\text{Mi M-La}^b \text{M}$	$\text{Re}^b \text{M}$ ----	$\text{Sol}^\sharp \text{M}$	$\text{Do}^\sharp \text{m}$	
	I				-----III - V	=I	V	I	

Fig. 2. F. Chopin, Notturmo in $\text{Do}^\sharp$ minore op. 27 n. 1. Schema formale e piano tonale

Come ho già detto, il modo in cui gli interpreti comprendono il Notturmo non deve necessariamente conformarsi a questa descrizione "rigorosa". Un pianista potrebbe invece "sentire" le varie aree tonali come centri di gravitazione verso i quali o a partire dai quali la musica fluisce – aree che hanno un peso a seconda dell'importanza che viene loro assegnata: per esempio il Mi M. transitorio potrebbe meritare meno rilievo (in termini di incremento dinamico e di dilatazione temporale) della dominante seguente, che entra al momento del *climax*. Allo stesso modo i pianisti normalmente considerano la forma A-B-A' non come una sequenza di blocchi di sezioni, ma come uno svolgersi diacronico – magari come un gioco tra fasi stabili e instabili, statiche e attive, o come un'affermazione seguita da allontanamento e da ritorno. Benché nessuna di queste formulazioni renda pienamente l'idea di ciò che avviene nel brano, esse indicano almeno la sensazione di fondo che si ha della musica in termini esecutivi, come essa si espande e contrae, rimane ferma o si muove, e così via. Il senso della forma-come-processo è ciò che interessa realmente all'interprete, anche se per ottenerlo può essere utile una dissezione in pezzi piuttosto che una assimilazione intuitiva. A tale riguardo, diagrammi come quello di Fig. 2, malgrado possano apparire rigidi, a volte risultano d'aiuto.

Un grafico del tempo

Per quanto i diagrammi della Fig.1 forniscano una preziosa istantanea della fluttuazione temporale nel corso dell'esecuzione, né gli esecutori né gli ascoltatori sono verosimilmente in grado di percepire tali fluttuazioni in senso letterale: i "fatti" dell'esecuzione espressi da quei dati rivelano solo una verità parziale e talora fuorviante [Repp 1992]. Indipendentemente dall'analisi dell'esecuzione a posteriori, un grafico delle fluttuazioni temporali può rivelarsi vantaggioso per gli esecutori come analisi a priori, eseguita mentre si sta progettando l'interpretazione. Uno dei modi di farla consiste nel determinare nel testo le divisioni temporali di ampio respiro e nello schizzare a mano il profilo dei tempi prevalenti, tenendo in considerazione le accelerazioni e i rallentamenti minori che occorrono nell'esecuzione. Benché questo metodo a mano libera manchi di rigore rispetto ai diagrammi di Fig. 1, esso può avvicinarsi meglio a come la musica è "udita" dall'esecutore, e nel contempo produce un'illuminante immagine visiva del processo temporale.

Diagrammi come questi sono molto più facili da tracciare quando il compositore specifica le indicazioni metronomiche; abbiamo la fortuna che i Notturmi op. 27 sono l'ultima opera a cui Chopin le ha aggiunte. Nell'op. 27 n. 1, la sezione A è indicata *Larghetto* $\text{♩} = 42$ e la sezione B *Più mosso* $\text{♩} = 54$ (in ciascuna sezione fungono da pulsazione di riferimento rispettivamente la minima e la minima puntata). Il tempo dell'apertura ritorna nella ripresa, e le ultime tre battute sono suonate Adagio (dopo un graduale rallentamento alle bb. 93-6). Il brano potrebbe perciò essere riassunto in tre piattaforme temporali seguite dall'Adagio.

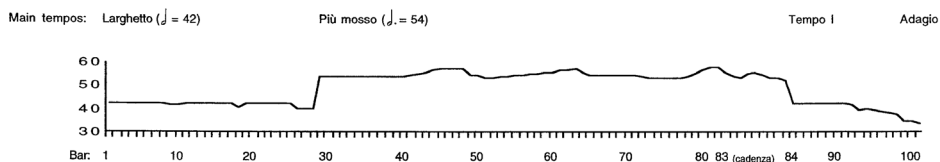


Fig. 3. Fluttuazioni temporali nel Notturmo in Do# minore op. 27 n. 1 di Chopin. In orizzontale le battute, in verticale le varianti rispetto al metronomo medio

Come ho detto, gli interpreti normalmente considerano questi stati non come entità fisse, ma come una successione continua di impulsi, soggetti ad aggiustamenti istante per istante. Ho raffigurato tale successione nella Fig. 3 in un grafico che simula le analisi a posteriori viste in precedenza, ma che delinea anche il profilo temporale della musica come se fosse attraversato dall'orecchio interno dell'esecutore: esso offre una veduta sincronica istantanea, ma il suo senso è quello di venir percorso dall'inizio alla fine, in altre parole di riprodurre il modo in cui il Notturmo concretamente si dispiega. L'interazione dialettica tra processo diacronico e insieme sincronico è caratteristica del modo con cui gli

esecutori pensano la musica – un punto importante sul quale ritorneremo [Cone 1968, 88-98].

Un grafico delle dinamiche

Il senso del processo musicale può essere potenziato se si espone in forma grafica il cambiamento dei livelli dinamici di un'opera, ancora alla maniera di Fig.1, ma con finalità potenzialmente prescrittive. Ciò implica la preparazione di un diagramma come quello indicato in Fig. 4, nel quale i principali segni di articolazione dinamica appaiono sull'asse verticale, con una linea che ne traccia la progressione, battuta per battuta, conformemente alle molte indicazioni offerte da Chopin.

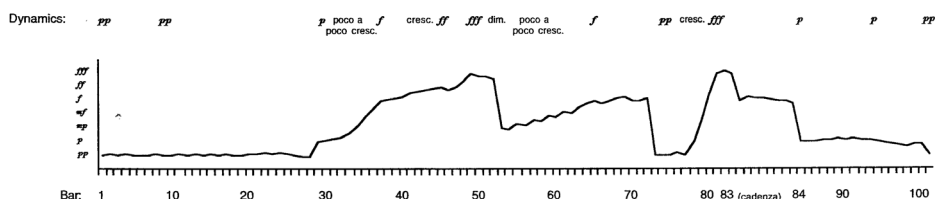


Fig. 4. Dinamiche nel Notturmo in Do# minore op. 27 n. 1 di Chopin

Uno dei punti deboli di questo procedimento è la sua limitata attenzione al contesto, che di solito influenza il significato di una indicazione dinamica (per esempio, un'indicazione di *piano* può avere un significato diverso in un passaggio in *fortissimo*, e in un passaggio in *pianissimo*). Tuttavia, benché le dinamiche siano qui indicate come valori nominali, e benché ancora manchi il rigore di Fig. 1b, il grafico fornisce un'eccellente visione d'insieme del campo e nel contempo l'opportunità di concepirlo come se ci si svolgesse davanti. Tale percezione può essere ottenuta immaginando la prima parte del brano come procedesse più o meno a livello del suolo, seguita da una rapida impennata e quindi da una brusca discesa, un'ascesa più graduale che conduce ad un'altra discesa repentina, ed infine una terza fase di ascesa e discesa che più tortuosamente si fa di nuovo strada verso il livello al quale il brano era iniziato. Secondo me Chopin riversa nelle dinamiche l'intero potenziale energetico del Notturmo, o perlomeno riassume nei microcosmi dei segni dinamici il flusso energetico globale. Ad ogni modo il diagramma delle fluttuazioni dinamiche equivale ad una "curva di intensità" dell'intero brano, cioè a «una rappresentazione grafica degli innalzamenti e dei decadimenti energetici del brano, del suo "profilo" temporale»;⁴ se si cerca di cogliere il modo con

4. Una curva d'intensità «è determinata da tutti gli elementi attivi (armonia, melodia, ritmo, dinamica ecc.) che lavorano indipendentemente, sia in sincrono, sia fuori fase l'uno con l'altro, per creare gradi mutevoli di energia e per dar vita al "profilo"» [Rink 1999a, 234] (per il concetto di profilo o *shape* cfr. nota 1).

cui l'esecutore "sente" il Notturmo, può appunto emergere un diagramma come questo, rappresentato ancora una volta con mezzi diacronici e sincronici.

Il profilo melodico e i motivi che lo costituiscono

Una metodologia generica per l'analisi della melodia può essere sfuggente, tuttavia può essere istruttivo tracciare i profili melodici su un foglio di carta senza i gambi, le teste e altri impedimenti notazionali che distolgono l'occhio dalla linea di andamento delle altezze. In generale, come ho già detto, l'immagine della musica nell'orecchio interiore dell'esecutore assomiglia poco a come essa appare nella partitura: nel momento in cui l'interpretazione si sviluppa, la notazione è trasformata in una serie di azioni fisiche che corrispondono a immagini mentali di vario tipo, incluse quelle uditive [Clarke 2002, 59 sgg.]. Gli interpreti sono soliti immaginare la melodia come una linea (continua o meno) che essi cantano internamente mentre stanno suonando, e un grafico del profilo melodico può risultare a volte più vicino all'immagine uditiva che non la notazione della partitura.

Una chiara consapevolezza dell'organizzazione dei picchi, in singole melodie e nel brano intero, influenzerà anche il modo in cui gli interpreti trasformano la musica in suono, anche quando il loro obiettivo primario non sia di metterne in luce l'unità motivica. Tali modelli potrebbero richiedere un timbro o un'articolazione caratteristici, e lo stesso dicasi per tessiture ricorrenti, ritmi o altri elementi che influenzano il disegno musicale. Nel Notturmo chopiniano, le sezioni A e A' (che utilizzano un registro ristretto e movimenti melodici prevalentemente congiunti e monodici) presentano un evocativo controcanto alle bb. 20-6 e (in modo abbreviato) alle bb. 89-93, il quale potrebbe essere suonato "nostalgicamente", cioè con un tocco pesante ma paradossalmente distaccato e una dinamica meno contenuta della melodia spoglia cui esso fa da contrappunto, in special modo nei due passaggi cadenzali (bb. 25-6 e 92-3), il primo dei quali è lasciato in sospeso, mentre il secondo chiude la parte principale del brano con l'indicazione, di per sé esplicita, di «con duolo».

Queste cadenze debbono in parte la loro potenza espressiva al suggestivo *re* naturale presente nella melodia discendente delle due successioni armoniche di A e A'.

(a)

5

21

LH

(b)

13

17

LH

Es. 3. F. Chopin, Notturmo in Do# minore op. 27 n. 1: uso melodico del *re* naturale nelle sezioni A e A'. (a) bb. 5 e 21 (si vedano anche le bb. 9-10, 25, 26-28, 88, 92 e 93); (b) bb. 13 e 17

La prima (Es. 6a) usa un accordo di Re Maggiore (sesta napoletana poi seguita da cadenza) su un insistente pedale di tonica; la seconda sequenza (Es. 6b) crea contrasto fra l'armonia di dominante e il Re naturale, che figura ora come controparte dissonante rispetto al Re# che ci si attendeva. Ancora una volta, non è la terminologia che importa. La questione riguarda la tecnica analitica dell'esecutore: in questo caso egli dovrà estrarre dalla partitura tutti i diversi segnali, giustapponendoli sulla carta con l'intento di compararli e quindi di soppesarne i rispettivi ruoli all'interno della sua concezione interpretativa. Secondo me, i Re con bequadro offrono una chiave per comprendere le sezioni A e A', dal momento che la loro vicinanza alla tonica suggerisce una sorta di futilità (particolarmente quando sono armonizzati con un accordo di sesta napoletana), mentre la dissonanza modale delle bb. 13 e 17 pare arcaica ed elegiaca, e contrasta aspramente con la bellicosità e il trionfalismo della sezione di mezzo.

La riduzione ritmica

Ogni sezione del Notturmo ha un carattere ritmico ben distinto: analizzare e identificare la funzione dei principali elementi ritmici ne rivela il ruolo nel generare, mantenere o sospendere lo slancio motorio. Per esempio, lo sfondo di crome insistentemente uguale nelle sezioni A e A' e nella coda produce l'effetto statico prima menzionato; la figura puntata (♩. ♪♪) usata praticamente dal principio alla fine in B₁ conduce la musica verso un *climax* in due fasi; e le figure ripetute di semiminima e semiminima-croma in B₂ (rispettivamente ♩♪♪ e ♩. ♩♪♪) aiutano a creare un momentaneo senso di trionfalismo.

La riduzione ritmica a cui si riferisce il titolo di questo paragrafo non riguarda però dettagli come questi, bensì caratteristiche ritmiche di livello superiore, vale a dire la struttura fraseologica. La letteratura analitica descrive varie tecniche di riduzione ritmica [Schachter 1999, Rothstein 1989]; la più costruttiva e accessibile dal punto di vista dell'esecutore può essere quella di rappresentare ciascuna battuta (o anche un'altra unità) con un valore ritmico più piccolo, ad esempio una semiminima, e poi combinare questi ritmi secondo i raggruppamenti fraseologici percepiti all'interno del brano. Il passo successivo è di distinguere il profilo ritmico che emerge dal diagramma; con ciò intendo casi di troncamento, estensione, contrazione, elisione, e così via, a livello di frase o anche a livello superiore. Questa tecnica di riduzione funziona particolarmente bene con Chopin, la cui predilezione per le frasi di quattro battute è ben conosciuta, quantunque non vi sia assenza di movimento nella struttura fraseologica del nostro Notturmo.

Ogni semibreve della Fig. 5 sta per una frase di quattro battute o "ipermissura" [Rothstein 1989], mentre le minime rappresentano moduli di due battute, e le semiminime una singola battuta. Il diagramma evidenzia come il modello della frase regolare di quattro battute sia alla base dell'intera sezione A, salvo che nell'introduzione e nella coda che la incorniciano (due battute ciascuna) e, come nella sezione A', questa regolarità contribuisce al carattere intenzionalmente statico identificato precedentemente. Nella sezione B₁, che parte con uno schema di 4+2 che enfatizza le battute di *climax* 45-52, il ritmo fraseologico si incrementa nelle bb. 53-64 con sei moduli di due battute ciascuno in rapida successione. Questa è una prolungata anacrusi della sezione B₂, all'inizio della quale, alla b. 77, l'equilibrato modello fraseologico di quattro battute viene meno, e le conseguenti irregolarità nella struttura fraseologica danno luogo al collasso tipico di questa fase critica. Sebbene queste caratteristiche possano essere benissimo intuite dagli interpreti, esse coinvolgono tuttavia anche un livello strutturale superiore che potrebbe essere difficile anche solo percepire. Un diagramma come quello di Fig. 6 aiuta a evidenziare che la struttura fraseologica e il "profilo" musicale sono, nel Notturmo di Chopin, due facce della stessa medaglia.

Bar: 1 3 7 11 15 19 23 27

A

c

intro

'coda'

29 33 37 41 45 49 53 57 61

B₁

65 69 73 77 81

B₂

cadenza

84 86 90

A'

intro

94 98

coda

Fig. 5. F. Chopin, Notturmo in Do# minore op. 27 n. 1: riduzione ritmica della struttura fraseologica.
Semiminima = 1 battuta; minima = due battute; semibreve = ipermetro di 4 battute

Ri-notazione della musica

Come ogni interprete sa bene, la notazione convenzionale non coglie affatto la complessità interna della musica. Le sottigliezze ritmiche sono notoriamente difficili da definire con precisione, così come lo sono le sfumature dinamiche, i lievi aggiustamenti d'altezza e l'enorme gamma di articolazioni usate dai musicisti. Ridefinire l'aspetto della partitura musicale può talora mitigare le inadeguatezze della notazione originale facendo luce su caratteristiche messe in

ombra o assenti dalla partitura stessa. Per esempio, uno schema metrico alternativo latente nell'originale può essere reso palese riscrivendo la musica nel nuovo metro nelle parti dove esso occorre, riposizionando le barre delle battute laddove sia necessario per modificare i tempi forti nascosti, e i relativi accenti [Rink 1995a, 274-5; 1999b, 93]. Questo non significa che la nuova notazione colga interamente “la musica”: in verità, è la tensione tra l'originale e le nuove versioni che è potenzialmente interessante per l'esecutore, il quale deve riconoscere che “la musica” non si conforma né all'una né all'altra, ma esiste – per così dire – nello spazio che intercorre tra di esse. La ri-notazione potrebbe anche rivelarsi vincente nel rendere conto di caratteristiche come le esecuzioni di ritmi a livello minimo, le stratificazioni contrappuntistiche (che possono essere nascoste, specialmente nella musica per tastiera), la distribuzione delle parti tra le mani del pianista o tra i membri di un insieme strumentale, e così via.

Fig. 6. F. Chopin, Notturmo in Do $\sharp$ minore op. 27 n. 1: riscrittura della partitura nelle bb. 81-84 (con le dinamiche e le legature di Chopin)

La Fig. 6 presenta una versione ri-notata delle bb. 81-4 del Notturmo di Chopin, che rielabora in particolare le caratteristiche metriche della cadenza. Questo diagramma è il risultato di una costante incertezza da parte mia su come dare forma alla cadenza nell'esecuzione: è il prodotto di un atto analitico deliberato, intrapreso allorché l'intuito da solo non era riuscito a risolvere un problema particolarmente arduo. Il fatto che il passaggio, nell'originale, sia privo di segni di battuta, rendeva difficile determinare dove dovessero cadere gli accenti metrici, e quale fosse l'organizzazione ritmica interna del gruppo costituito da quindici crome (si veda l'Es. 2g), fattori che influenzano le dinamiche, il rubato e l'articolazione, e che di conseguenza dilatano o comprimono il profilo delle altezze. Nella mia analisi, che ha avuto il compito di risolvere il problema, la b. 83b mantiene il metro di 3/4 delle bb. 81-3a, ma a b. 83c si insinua un nuovo metro di 2/4, con la durata della battuta mantenuta costante dalla parificazione della nuova minima con la precedente minima puntata (così che, a posteriori, la b. 83b appare come una terzina di semiminime). Il gruppo di quindici crome di Chopin è suddiviso in quattro serie di terzine nelle bb. 83d-e, seguite da un'altra croma a b. 83f, che catapulta la musica verso il La sincopato

(notato come minima in partitura). Un ritmo più lento, più regolare, conduce quindi alla terzina di crome di b. 83i (il segno di terzina è di Chopin), che implicitamente ristabilisce il metro di 3/4 delle bb. 81-3b, mentre ci si prepara al ritorno dell'ipermisura di 4 battute nella sezione A'.

È interessante chiedersi se Chopin, quando compose il Notturmo, avesse in mente una specie di schema organizzativo come questo. Certamente le sue legature, le dinamiche e i segni di articolazione indicano tale possibilità, così come la indica anche la presenza di una struttura di frase di otto battute, coerente con la sua pratica consueta. Ora, che il pianista "debba" avere in mente o no uno schema di tale fatta quando esegue il Notturmo, è tutta un'altra questione. Una volta prodotto un diagramma come quello di Fig. 7, non abbiamo la necessità di rimanervi fedeli nell'esecuzione; io personalmente eseguo questo passo molto più liberamente di quanto la nuova notazione faccia pensare, per quanto istruttiva essa si sia dimostrata a suo tempo.⁵ L'importante è assimilare i frutti dell'esercizio e le conoscenze acquisite nel processo di costruzione dell'interpretazione, e magari dimenticarli oppure ricordarli in maniera non cosciente, in ogni occasione in cui la musica venga successivamente eseguita.

Verso una sintesi

Ho posto in rilievo che le conoscenze analitiche, non importa se intuitive o esplicite, non sono che uno dei fattori che influenzano la concezione della musica che ha l'esecutore. Il successo di un'esecuzione verrà valutato dall'esecutore stesso o dal pubblico, non tanto in base al suo rigore analitico, alla fedeltà storica o persino all'accuratezza tecnica (almeno in alcuni ambienti), quanto piuttosto dal grado di "risonanza" raggiunta nel mettere insieme gli elementi costitutivi in qualcosa di più grande della somma delle loro parti, in una sintesi musicalmente cogente e coerente. L'analisi può ben essere "implicita in quel che l'esecutore fa", e può pure essere esplicitamente intrapresa da esecutori che utilizzino le tecniche qui descritte o altre ancora. È importante però non metterla al di sopra dell'esecuzione cui essa dà origine, o usarla come un mezzo per soggiogare e vincolare i musicisti. Bisogna riconoscere la sua utilità potenziale e i suoi limiti; con ciò intendo semplicemente che la musica trascende l'analisi e ogni altro approccio conoscitivo. Trasmettere "musica" è ciò che importa: tutto il resto non è che un mezzo per raggiungere questo fine.

5. È anche istruttivo il paragone con altre esecuzioni dal vivo o registrate. Per esempio Alfred Cortot (EMI CDZ 7673652) esegue la cadenza più o meno come in Fig. 7, presumibilmente senza avere escogitato un diagramma come il mio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERRY W. (1986²), *Form in music*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs.
- BERRY W. (1989), *Musical structure and performance*, Yale University Press, New Haven.
- BOWEN J.A. (1999), *Finding the music in musicology: Performance history and musical works*, in Cook-Everist 1999, 424-51.
- CLARKE E. (1995), *Expression in performance: Generativity, perception and semiosis*, in Rink 1995b, 21-54.
- CLARKE E. (2002), *Understanding the psychology of performance*, in Rink 2002, 5-72.
- CONE E. T. (1968), *Musical form and musical performance*, Norton, New York.
- COOK N. (1999), *Analysing performance, and performing analysis*, in Cook-Everist 1999, 239-61.
- COOK N.-EVERIST M. (cur. 1999), *Rethinking music*, Oxford University Press, Oxford.
- DUNSBY J. (1989), *Guest editorial: Performance and analysis of music*, «Music Analysis», 8/1-2, 5-20.
- DUNSBY J. (1995), *Performing music: Shared concerns*, Clarendon Press, Oxford.
- KERMAN J. (1985), *Musicology*, Fontana, London.
- MEYER L. B. (1973), *Explaining music*, University of Chicago Press, Chicago.
- NARMOUR E. (1988), *On the relationship of analytical theory to performance and interpretation*, in E. Narmour-R. Solie (cur.), *Explorations in music, the arts and ideas*, Pendragon Press, Stuyvesant, 317-40.
- REPP B. (1992), *Probing the cognitive representation of musical time: Structural constraints on the perception of timing perturbations*, «Cognition», 44, 241-81.
- RINK J. (1990), recensione di: W. Berry, *Musical structure and performance*, «Music Analysis», 9/3, 319-39.
- RINK J. (1995a), *Playing in time: Rhythm, metre and tempo in Brahms's Fantasien Op. 116*, in Rink 1995b, 254-82.
- RINK J. (cur., 1995b), *The practice of performance: Studies in musical interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge.
- RINK J. (1999a), *Translating musical meaning: The nineteenth-century performer as narrator*, in Cook and Everist 1999, 217-38.
- RINK J. (1999b), *Opposition and integration in the piano music*, in M. Musgrave (cur.), *The Cambridge companion to Brahms*, Cambridge University Press, Cambridge, 79-97.
- RINK J. (cur., 2002), *Musical performance. A guide to understanding*, Cambridge University Press, Cambridge-New York ecc.

-
- ROTHSTEIN W. (1989), *Phrase rhythm in tonal music*, Schirmer, New York.
- SCHACHTER C. (1999), *Unfoldings: Essays in Schenkerian theory and analysis* (ed. by J. Strauss), Oxford University Press, New York-Oxford.
- SCHMALFELDT J. (1985), *On the relations of analysis to performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos 2 and 5*, «Journal of Music Theory», 29, 1-31.
- VALENTINE E. (2002), *The fear of performance*, in Rink 2002, 168-82.
- WILLIAMON A. (2002), *Memorising music*, in Rink 2002, 113-26.

Giorgio Ruberti

CAVALLERIA RUSTICANA:
UN CONFRONTO LINGUISTICO TRA VERISMO MUSICALE
E VERISMO LETTERARIO

1. Introduzione

La difficoltà metodologica nello studio del verismo musicale, conseguenza dell'incoerenza stilistica del movimento, è stata in parte attenuata da alcuni recenti contributi in cui si è pervenuti alla formulazione di un "tipo ideale" di melodramma verista consistente in un modello costruito sulla base di una serie di tratti di fatto ricorrenti nel verismo operistico in modo disorganico [Dahlhaus 1987; Guarnieri Corazzol 1993; 2000]. L'adozione di tale modello anche nell'analisi dell'opera considerata paradigmatica del verismo musicale, *Cavalleria rusticana* di Mascagni (1890), evidenzia la presenza di alcuni connotati e, allo stesso tempo, il rifiuto di altri: se risulta confermato il fattore di opposizione implicito nella messinscena di un soggetto di bassa ambientazione, di contro appare negata l'accentuazione del vero a vantaggio del bello nella misura in cui il meccanismo drammaturgico poggia su affetti «genericamente umani»;¹ quanto alle tendenze drammaturgiche, se il dramma rusticano trasgredisce la regola dei livelli stilistici che nel teatro musicale aveva storicamente imposto l'ambientazione della tragedia in un contesto sociale alto, è pur vero che la concretezza storico-sociale della vicenda, come narrata nella novella, si scioglie nell'immagine esotica e folclorica, veicolata dal melodramma, di una Sicilia popolata da primitivi in preda a passioni rozze ed esasperate [Ferrone 1972, 95-154; Dahlhaus 1987, 96-100]. Tuttavia, nel modello, l'aspetto meno chiaro del verismo musicale è senza dubbio quello riguardante le caratteristiche tecniche, ossia gli espedienti drammaturgico-musicali connessi alla realizzazione melodrammatica dei soggetti veristici. In *Cavalleria rusticana*, a fronte della presenza di connotati operistici tradizionali che sembrano inficiarne il realismo, come la

1. Gli affetti «genericamente umani» sono valutabili in direzione del bello relativamente alla concezione estetica italiana di fine '800 che interpretava l'universale come bello [Dahlhaus 1987, 97-9].

tramutazione della prosa del dramma nei versi del libretto, il fraseggio melodico nel complesso regolare e il tono “melodrammatico” dall’ampia cantabilità, si possono rilevare i seguenti modi di partecipazione della musica alla concezione realistica del dramma: il canto che sfocia nel parlato o nell’urlo nei momenti di massima tensione drammatica, la melodia che a tratti sembra voler riprodurre le inflessioni prosodiche del linguaggio verbale, il commento orchestrale all’azione che utilizza temi di origine vocale e, infine, l’impiego di musica di scena [Guarnieri Corazzol 2000, 73-4].

L’aspetto su cui s’intende qui focalizzare l’attenzione è il collegamento che gli ultimi due tratti elencati consentono di stabilire tra la modalità di costruzione del dramma attuata da Mascagni nella sua opera e il modello letterario fornito dalla produzione verista di Verga, da cui traspare un’affinità stilistica tra la tecnica narrativa dello scrittore e quella drammaturgico-musicale del compositore che sembrerebbe conferire maggiore legittimità anche musicalmente – al di là delle convenzioni drammatiche dipendenti dalla fonte librettistica – all’etichetta di “verismo musicale” attribuita a *Cavalleria rusticana*.

2. Il ruolo dell’orchestra

Sappiamo che per Verga la questione del verismo non significò soltanto la selezione di precise tematiche, ma anche e soprattutto problematiche di metodo narrativo e di linguaggio: in una sua lettera all’editore de *I Malavoglia* è scritto che «tutta la questione e l’importanza del realismo sta in ciò che più si riesce a rendere immediata l’impressione artistica, meglio questa sarà oggettiva, quindi vera o reale come volete, ma bella sempre» [Russo 1979, 322]. Ciò che nella prospettiva concettuale dello scrittore verista costituiva l’immediatezza dell’opera d’arte, sul piano estetico si tradusse nel canone dell’impersonalità, principio attuato attraverso l’adozione del modulo della lingua parlata dagli stessi personaggi messi in azione. La contestualità di impersonalità e soggetti “bassi” condusse l’autore-intellettuale all’abbandono del punto di vista del narratore onnisciente e alla regressione nell’ideologia popolare e nell’universo mentale di un narratore interno alla scena [Masiello 1971; 1973; Asor Rosa 1975; Baldi 1980]. Il commento interno del narratore popolare si concretizza come voce collettiva (riflessa in quella di singoli personaggi) udibile negli sprazzi di discorso in stile indiretto libero: la raffigurazione oggettiva della realtà si configura pertanto come un procedimento di scrittura narrativa che nel medesimo istante in cui realizza interferenze per sovrapposizione tra i diversi piani della narrazione (il dialogo raccontato e il racconto dialogato) permette alla voce del narratore di eclissarsi e confondersi tra quelle dei suoi personaggi.

Se passiamo al melodramma di Mascagni, dalla duplice premessa che «l’orchestra nell’opera di fine ’800 ha funzione di narratore» [Guarnieri Corazzol 2000, 78] e che «l’impassibilità non è una categoria meramente psicologica, ma

anche estetica – ossia, nel teatro d'opera, drammaturgica –, da ricercarsi non già nella riflessione sui processi della produzione estetica, bensì nell'analisi della funzione svolta dalla musica nella rappresentazione o realizzazione di un intreccio drammatico» [Dahlhaus 1987, 85], si deduce che, ai fini del commento all'azione, l'impiego in versione orchestrale di motivi vocali intonati in momenti del dramma precedenti quelli della loro enunciazione sinfonica, risulta essere lo strumento drammaturgico-musicale attraverso cui la voce del compositore si eclissa e si confonde tra quelle dei personaggi, consentendo al dramma di svilupparsi autonomamente. In *Cavalleria rusticana* la ripresa di temi già esposti non risulta funzionale ad un principio di compiutezza formale – si pensi, ad esempio, all'impiego dei temi ricorrenti in *Aida* – ma ad un'esigenza espressiva che, non connessa all'identificazione di personaggi o situazioni – si pensi ancora a Verdi ed ai suoi temi “identificanti” o “evocatori”, come il “tema del bacio” in *Otello* –, si configura quale delucidazione di momenti centrali dell'azione. Il commento, poi, è realizzato da una prospettiva non assimilabile al punto di vista onnisciente del compositore-intellettuale caratteristico dei drammi wagneriani, sia per la natura del linguaggio sinfonico sia per quella dei significati da questo veicolati: Wagner sostiene il meccanismo drammatico di reminiscenze e premonizioni dall’“esterno” tramite un processo di concatenazioni e varianti di motivi conduttori che è alla base dell'essenza simbolico-strutturale del suo linguaggio sinfonico nella misura in cui ad ogni motivo melodico è fatto corrispondere un “motivo” drammatico. In *Cavalleria rusticana*, invece, la raffigurazione dei sentimenti che animano i personaggi avviene senza alcuna mediazione dell'autore-onnisciente, poiché realizzata dall’“interno” per via dell'impiego orchestrale privo di elaborazione sinfonica² di motivi intonati dagli stessi personaggi. Analogamente agli interventi “impersonali” di Verga, pure gli interventi di Mascagni sono catalogabili come commento interno in quanto affidati ad un linguaggio che non appartiene più al compositore-intellettuale bensì al compositore che regredisce tra i suoi personaggi ogniqualvolta s'esprime facendo risuonare in orchestra i loro motivi canori.³ A scopo esemplificativo di questa tecnica sono illustrati qui di seguito alcuni luoghi di *Cavalleria rusticana* che ne evidenziano l'attuazione.

2. Per «impiego orchestrale privo di elaborazione sinfonica» s'intende che in *Cavalleria rusticana* la ricorrenza dei motivi non origina alcun sistema tematico articolato – come accade per la tecnica leitmotivica. Tuttavia, ciò non esclude la possibilità di variazioni che possono interessare il motivo originario nella sua riproposizione orchestrale (trasposizioni tonali, di ambito, piccoli tagli o manipolazioni), ovviamente senza che queste ne compromettano la riconoscibilità.
3. Un antecedente di ciò che qui è stato definito “commento interno” è rintracciabile nel finale del terzo atto della seconda versione de *La Gioconda* (1880), dove si registra la ripetizione orchestrale del motivo poco prima intonato dal tenore sulla frase «Già ti veggio immota e smorta»: ciò che differenzia questo tema ricorrente dagli altri che caratterizzano il dramma lirico di Ponchielli è che in tale circostanza la riproposizione possiede una finalità espressiva anziché formale.

L'inizio del duetto tra Santuzza e Turiddu è caratterizzato da un serrato botta e risposta circa il luogo in cui questi ha trascorso la notte (bb. 1-37).⁴ Alle menzogne di Turiddu, Santuzza ribatte cantando la seguente frase:



Es. 1. P. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, Duetto Santuzza-Turiddu, parte I, bb. 38-41

La prima parte del motivo melodico con cui Santuzza intona le sue parole ritorna in orchestra nel successivo terzetto con Lola, a seguito della frase di Santuzza «[...] oggi è Pasqua e il Signor vede ogni cosa!»:

Es. 2. P. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, Stornello di Lola, bb. 47-55

In questa circostanza, il commento orchestrale che riproduce il motivo melodico con cui Santuzza ha riferito che Turiddu era stato visto “presso l’uscio di Lola”, in virtù della sua origine vocale, sta a comunicare inequivocabilmente che ciò che “vede il Signore” è l’amore adultero di Lola e Turiddu. La riproposizione ai fiati del motivo di Santuzza crea un commento interno dal momento che il compositore inserisce uno squarcio di narrazione raccontata in una fase di narrazione dialogata mediante il ricorso al “registro linguistico” dei personaggi in azione [Zoppelli 1994, 25-49].

Sedotta e abbandonata da Turiddu, sul finire della sua romanza Santuzza intona il motivo riportato qui di seguito:

Es. 3. P. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, Romanza di Santuzza, bb. 67-70

4. Quanto agli esempi musicali descritti di qui in avanti, le indicazioni delle battute della partitura si riferiscono alla riduzione per canto e pianoforte di Leopoldo Mugnone (Sonzogno, 1890).

Questo motivo, che si potrebbe definire “del disonore di Santuzza”, risuona anche nel finale dell’opera per accompagnare l’entrata in scena della stessa Santuzza immediatamente dopo l’addio alla madre di Turiddu:



Es. 4. P. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, Finale, bb. 216-9

In tale occorrenza l’orchestra piena e l’andamento *maestoso e grandioso* conferiscono al motivo “del disonore” una connotazione da sentenza finale per Santuzza, destinata definitivamente alla condizione di “disonorata” a seguito dell’esito dell’incipiente duello causato proprio dalla sua delazione. La stessa connotazione assegna a questo commento orchestrale anche un significato indiretto di condanna per Turiddu, dato che il destino di Santuzza viene a determinarsi proprio in conseguenza della sua morte in duello con Alfio. Un’interpretazione, quest’ultima, che consente di pervenire per altra via alla seguente deduzione di Dahlhaus sul finale dell’opera: «La vera conclusione della *Cavalleria rusticana* – o, per meglio dire, la vera conclusione dell’opera – è l’addio di Turiddu a Lucia: l’esito del duello, giusta le convenzioni della tragedia, è scontato» [Dahlhaus 1987, 154]. La Tab. 1, che elenca i restanti passaggi catalogabili come commento “interno”, è sufficientemente eloquente nell’indicare quanto il fenomeno sia diffuso nel corso dell’opera.⁵

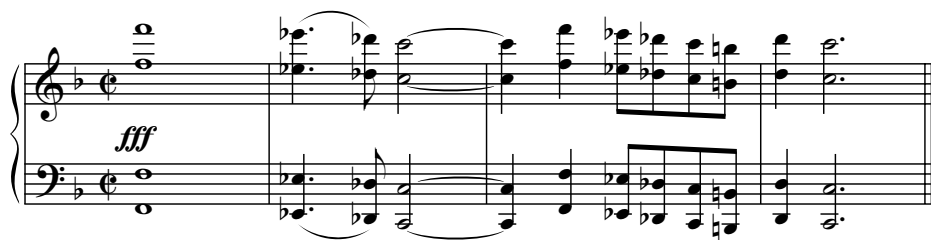
- | | |
|---|---|
| 1 a) Scena e Preghiera, bb. 77-9 | 1 b) Finale, bb. 219-21 |
| 2 a) Romanza di Santuzza, bb. 11-14 | 2 b) Romanza di Santuzza, bb. 31-4 |
| 3 a) Romanza di Santuzza, bb. 45-61 | 3 b) Duetto Santuzza Alfio, bb. 19-35 |
| 4 a) Romanza di Santuzza, bb. 63-70 | 4 b) Duetto Santuzza Turiddu, parte II, bb. 76-83 |
| 5 a) Duetto Santuzza Turiddu, parte I, bb. 38-41 e 44-7 | 5 b) Duetto Santuzza Turiddu, parte I, bb. 49-51 |

5. Dopo le diciannove battute iniziali – che non ricorrono più sotto forma di motivo vocale o di commento orchestrale – anche il Preludio proietta sulla vicenda un commento interno all’azione, il cui significato, tuttavia, può essere dedotto solo retrospettivamente in quanto mediato da motivi melodici che riproducono le rispettive versioni vocali esposte da Santuzza e Turiddu nella seconda parte del loro duetto. Il rapporto drammaturgico che in un’opera può stabilirsi tra l’introduzione orchestrale e l’azione è stato approfondito da Rostagno [1999].

6 a) Duetto Santuzza Turiddu, parte II, bb. (84-87) 88-95	6 b) Finale, bb. 69-74
7 a) Duetto Santuzza Turiddu, parte II, bb. 24-9	7 b) Preludio, bb. 141-6 e 155-61
8 a) Duetto Santuzza Turiddu, parte II, bb. 30-7	8 b) Preludio, bb. 147-54
9 a) Duetto Santuzza Turiddu, parte II, bb. 49-52	9 b) Preludio, bb. 20-7 e 162-5
10 a) Duetto Santuzza Turiddu, parte II, bb. 53-60	10 b) Preludio, bb. 28-35
11 a) Duetto Santuzza Turiddu, parte II, bb. 68-72	11 b) Preludio, bb. 98-101

Tab. 1. Elenco dei motivi vocali (a) impiegati in funzione di commento orchestrale (b)

La constatazione dell'esistenza di una modalità di commento orchestrale "esterno", diverso rispetto ai casi appena descritti, potrebbe indurre ad avanzare la tesi della volontarietà del compositore nell'impiegare il procedimento drammaturgico-musicale ora discusso: il commento orchestrale che segue l'urlo di donna che annuncia la morte di Turiddu è affidato ad un motivo strumentale (cfr. Es. 5) cui non si può associare un significato preciso proprio perché, a differenza di quelli trattati sopra, nel corso dell'opera non ricorre mai in associazione ad una frase verbale di qualche personaggio. Fatto che autorizza a catalogare tale motivo come appartenente alla sfera del linguaggio dell'autore e, pertanto, come commento esterno.



Es. 5. P. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, Finale, bb. 233-6

Relativamente alle quattro ricorrenze del motivo registrabili nell'arco dell'intera opera, si può solo congetturare che Mascagni avesse voluto associarvi il significato tragico del destino di Santuzza: una volta esso è presentato al violoncello proprio in coincidenza del primo ingresso in scena di Santuzza (Scena e sortita di Alfio, bb. 1-3); ricorre poi nel recitativo con Lucia subito dopo che Santuzza ha dichiarato d'essere "scomunicata" (Scena e sortita di Alfio, bb. 72-4);

lo ritroviamo emblematicamente alla fine del duetto con Turiddu, dopo la maledizione: «A te la mala Pasqua, spergiuro!» (Duetto Santuzza e Turiddu, parte II, bb. 118-20), a simboleggiare la condanna che, contestualmente a quella di Turiddu, Santuzza sentenzia per se stessa; infine, come detto, ricorre dopo l'annuncio della morte di Turiddu, a commento della realizzazione del tragico destino. Il fatto che questo motivo ricorra in momenti diversi del dramma con tutto il valore simbolico descritto, rende lecito reputarlo come un commento esterno del narratore onnisciente, che in questo caso fornisce la propria lettura della vicenda dal punto di vista di chi già ne conosce l'epilogo.

3. Il ruolo dei pezzi chiusi

L'impiego di musica di scena nella forma di pezzi chiusi che citano brani popolari presenti nella realtà quotidiana contemporanea alla vicenda rappresentata è di per sé un criterio realistico. All'atto della composizione di *Cavalleria rusticana* Mascagni, che in un'intervista posteriore dichiarò che « il verismo ammazza la musica » [Fraccaroli 1910, 3], aveva chiesto al librettista Targioni-Tozzetti di «aggiungere al soggetto di Verga qualche pezzo lirico, per poterci comporre un po' di musica» [De Carlo 1945, 174]. Inscenare musicalmente un dramma verista dovette significare risolvere innanzitutto il problema di come adattare la struttura tradizionale dell'opera italiana (che nel conflitto degli affetti ricercava il pretesto per la rappresentazione scenico-musicale di arie, duetti e concertati) ad una «vicenda narrabile » [Dahlhaus 1988, 98-101] non funzionale all'attuazione di quella stessa struttura tradizionale.⁶ L'idea di drammaticità realizzata nella produzione di Verga non si associa al momento di riflessione che scaturisce da un sentimento, bensì all'azione da questo provocata, che del dramma diviene contemporaneamente apparenza ed essenza [*ibid.*, 131]. Di conseguenza, il dramma che dei sentimenti inscena gli effetti a scapito delle motivazioni interiori appartiene ad una tipologia non adatta alla musicalizzazione per il tramite d'una struttura formale quale quella dell'opera italiana, avente proprio nell'aria, realizzazione musicale di un momento antirealistico d'effusione sentimentale, il suo principale strumento drammaturgico. Ora, se si pensa al fatto che l'azione esteriore, centro d'interesse del dramma verista, nell'opera italiana ha storicamente trovato la sua collocazione nelle sezioni recitative e nei duetti, emerge un collegamento diretto tra l'asserzione che «il verismo ammazza la musica» e la richiesta di «pezzi lirici» utili a rivestire la nudità del soggetto verghiano.

La mossa di salvaguardare la tradizionale struttura a numeri mediante la citazione di forme popolari è senza dubbio coerente col verismo della fonte, ma

6. La fedeltà alla tradizione era espressamente richiesta in uno degli articoli del bando del concorso Sonzogno: «La musica dei lavori dovrà essere ispirata alla tradizione dell'opera italiana, ma senza rinunciare agli splendidi portati della scienza dei suoni contemporanea» [Galli 1888, 98].

conseguentemente espone la musica di scena di *Cavalleria rusticana* alla critica di una sua funzione convenzionale più che in chiave realistica, finalizzata cioè a compensare coi pezzi di forma chiusa l'obbligata rinuncia alle arie. Una critica legittima, in prima analisi, perché il criterio dell'impiego di musica di scena non basta a garantire di per sé il rigore realistico di un'opera verista; è infatti necessario che le citazioni musicali svolgano un ruolo attivo nella raffigurazione della realtà storico-sociale inscenata. Un ruolo che, in ultima analisi, le citazioni di forme popolari presenti nel melodramma di Mascagni effettivamente ricoprono proprio attraverso la mediazione di alcuni principii del verismo. La prospettiva ideologica veristica che guidò Verga nella realizzazione del dramma *Cavalleria rusticana* (1884) lo condusse ad un esame del rapporto fra individuo e ambiente più approfondito in confronto a quanto era avvenuto nella sua precedente attività drammaturgica. Anche per mezzo di un'ambientazione geografica eccezionale rispetto alle consuetudini del teatro italiano, il destino dei protagonisti doveva risultare dall'intersecazione della loro vicenda con l'ambiente sociale circostante, anziché scaturire da contrasti di natura morale o condizionamenti psicologici isolabili dal contesto. A tal fine, l'impostazione monocentrica del dramma "borghese" – tutto incentrato sulla figura dell'eroe – lasciò il posto ad una struttura centrifuga fondata su un'impostazione policentrica: individuo e ambiente s'intrecciano e si fondono nella misura in cui la situazione ambientale interferisce come fattore vincolante con la vicenda principale, inserendola in una più ampia rete d'interrelazioni di cui essa è solo un nodo tra i tanti. Questo cambiamento di prospettiva drammaturgica costrinse Verga ad intervenire sulla funzione dell'elemento teatrale normalmente destinato alla raffigurazione dell'ambiente sociale, il coro dei personaggi non protagonisti. Il coro dei paesani di *Cavalleria rusticana* è infatti lo strumento principale attraverso cui egli tentò di conferire al dramma quella struttura centrifuga finalizzata al decentramento dell'attenzione dello spettatore dalla storia di Santuzza e Turiddu verso la periferica rete d'interrelazioni entro la quale, e soltanto in relazione alla quale, essa può essere concepita e osservata realisticamente. Nei confronti dell'azione il coro perde la tradizionale funzione di supporto, commento o cassa di risonanza, ma soprattutto non è mai utilizzato con l'unico scopo – tuttavia fondamentale in un dramma verista – di riprodurre il colore locale. Esso assolve il compito di decentrare la gestione della situazione scenica nei momenti del dramma in cui si alterna dialetticamente ai duetti o terzetti attraverso scene corali. Nella prima parte della prima scena, ad esempio, quando Santuzza si reca dalla gnà Nunzia per rivelarle il tradimento del figlio Turiddu di cui è vittima, una serie di interventi contrappuntistici dei personaggi non protagonisti (le battute di spirito di zio Brasi, la scena della compravendita delle uova e l'arrivo di compare Alfio), lungi dal rappresentare soltanto quadretti "di colore", costituiscono le interferenze necessarie all'assimilazione della vicenda personale della protagonista nella normalità del vivere quotidiano.

Come già accennato, con l'adattamento della novella alla versione drammatica, in parte Verga aveva dovuto cedere alle convenzioni del genere teatrale – ed al gusto di quel pubblico – sostituendo come fattore propellente dell'azione una motivazione strettamente passionale a quella economica posta alla base della struttura drammaturgica della novella.⁷ Effetto voluto di questo mutamento di prospettiva furono i duetti e il terzetto che senza interferenze occupano la parte centrale del dramma che va dalla fine della scena I alla scena V. Funzionali all'approfondimento dei meccanismi affettivi che regolano i rapporti tra i personaggi, i duetti e il terzetto sono presenti anche nel melodramma in una versione molto fedele alla fonte drammatica (scena IV: Duetto Lucia e Santuzza; scena V: prima parte del Duetto Santuzza e Turiddu; scena VI: Terzetto Santuzza, Turiddu e Lola; scena VII: seguito del Duetto Santuzza e Turiddu; scena VIII: Duetto Santuzza ed Alfio). Gli unici interventi dei librettisti – per l'appunto tramite l'aggiunta dei «pezzi lirici» richiesti da Mascagni – riguardarono le due scene collocate agli estremi opposti del nucleo centrale, quelle cioè funzionali ai principi dell'estetica verista in quanto destinate allo studio del rapporto individuo-ambiente. Erano questi i luoghi del dramma che necessitavano di opportune manipolazioni affinché la versione melodrammatica potesse risultare adatta al meccanismo operistico dell'alternanza di parti recitative e parti dalla cantabilità ariosa.⁸ Quest'ultime, come ci prepariamo a vedere, non si presentano quali mere sezioni statiche alternative alle sezioni cinetiche, ma si configurano come citazioni di forme popolari che ricoprono un ruolo drammaturgico attivo ora d'interpunzione dell'azione principale ora di definizione dell'intreccio drammatico: un aspetto che risulta rilevante per la sua coerenza col verismo di Verga.

Analogamente agli interventi contrappuntistici dei personaggi secondari nella prima scena del dramma, il Coro iniziale del melodramma, oltre ad avere una funzione coloristica d'introduzione dell'ascoltatore all'ambiente rusticano – per quanto stilizzato, si tratta pur sempre d'un canto di lavoro contadino – costituisce una prima interferenza al dramma di fatto già avviato a sipario calato dalla Siciliana, che è già azione in quanto serenata di Turiddu all'amante Lola. Momento d'interferenza è anche l'ingresso di Alfio, che con la Canzone del carrettiere interrompe il dialogo tra Santuzza e Lucia e, con esso, lo svolgersi della trama principale – come nel dramma, l'ingresso di Alfio serve a smorzare la preponderanza drammatica del personaggio di Santuzza e, allo stesso tempo, ad

7. Il fattore propellente dell'azione della novella è una specifica motivazione economica, che da un lato induce Lola a lasciare il povero Turiddu per il ricco Alfio, dall'altro spinge Turiddu a vendicarsi di Lola seducendo la ricca Santuzza. Il fattore propellente della versione teatrale, e quindi del libretto di cui questa costituisce la fonte, diviene una motivazione unicamente e genericamente sentimentale, ossia l'ira passionale della sedotta e abbandonata Santuzza.

8. Relativamente alla parte finale del dramma, gli interventi dei librettisti finalizzati all'aggiunta di «pezzi lirici» riguardarono solo il Coro collocato all'uscita della messa, dal momento che il Brindisi era già presente nella versione drammatica.

inserire un nuovo elemento nel quadro della ricostruzione dell'antefatto che Santuzza e Lucia stanno realizzando. Segue una situazione drammatica in cui l'analisi del rapporto individuo-ambiente sembra pervenire ad un'efficacia di realizzazione tale da poter essere addotta a modello esemplare d'attuazione del metodo verista, tendente alla ricostruzione delle strutture oggettive del mondo popolare rappresentato. Nel dramma di Verga è il momento in cui Alfio riferisce di aver visto Turiddu all'alba nei pressi di casa sua, e i vari personaggi secondari interferiscono con la sua affermazione con gesti e dialoghi che con essa hanno poco o nulla a che fare. Nel melodramma, in sostituzione del «cicaleccio delle comari» [Parmentola 1977, 523] troviamo l'Alleluia che alle parole di Alfio s'ode intonare dalla chiesa. In questa circostanza, la contestualizzazione della vicenda individuale e il risalto della religiosità, una categoria sociale dal valore strutturale per la comunità rusticana, appaiono l'una funzionale all'altra: con i suoi strumenti drammaturgici – quelli musicali – Mascagni ha ovviato alla difficoltà tecnica connessa alla realizzazione musicale di un elemento non adatto ad un'opera in musica, il «cicaleccio», mediante un pezzo, l'Alleluia, che da un lato evidenzia il sentimento religioso che tanta importanza detiene nell'economia drammatica della fonte verghiana, dall'altro salvaguarda il verismo della stessa fonte mediante la realizzazione di un realismo di tipo musicale in virtù della citazione d'un brano che può essere udito nella vita di tutti i giorni.

La focalizzazione dell'elemento religioso è spia d'una tendenza all'analisi ambientale che non disperde i risultati del metodo verista attuato da Verga nel teatro italiano. Se questi raffigura la religione come il sistema di valori cui nei suoi giudizi fa sistematico ricorso una società primitiva come quella contadina inscenata, Mascagni pare aver colto e tradotto tale aspetto mediante opportuni interventi sul piano tecnico-compositivo: ad esempio la riproduzione dell'Alleluia e l'impiego in chiave realistica di campane ed organo, oppure la tendenza a far risaltare musicalmente le molteplici ripetizioni verbali riferibili alla sfera della religiosità (Santuzza: «Ditemi per pietà dov'è Turiddu, ditemi per pietà dov'è Turiddu», «Sono scomunicata, sono scomunicata», nella scena con Lucia che precede la sortita di Alfio; Santuzza: «Io son dannata, io son dannata», nella scena con Lucia che segue la Romanza), o ancora le sistematiche ascese melodiche ad ogni ricorso delle parole «Signore» e «Dio», o infine l'annullamento dell'elemento melodico con conseguente enfasi patologica indotta dal passaggio dal canto al parlato (Santuzza: «A te la mala Pasqua, spergiuro!», nella seconda parte del duetto con Turiddu). Le armonie gravi e solenni dell'organo che si ascoltano nell'Intermezzo, inoltre, fanno risuonare l'elemento religioso come simultaneo all'azione anche in assenza di canti liturgici o riferimenti diretti al sacro.

Se Coro d'introduzione, Canzone di Alfio e Alleluia posseggono all'interno dell'intreccio rilevanza drammaturgica solo indirettamente nella misura in cui essi mediano un sistema di valori implicito del mondo «rusticano» inscenato – rinviando rispettivamente a lavoro, lavoro e famiglia, e religiosità –, di contro,

Stornello di Lola, Siciliana di Turiddu e Brindisi svolgono un ruolo attivo per la funzione preponderante che la loro musica detiene nella costituzione dell'intreccio drammatico stesso.⁹ Collocato al centro dell'atto unico, a metà del duetto tra Santuzza e Turiddu, lo Stornello non serve solo a bilanciare con la sua forma chiusa l'assenza della canonica aria di sortita di cui occupa la posizione:

Però c'era una cosa che non mi piaceva nel libretto: c'era uno stornello. «Ma gli stornelli sono toscani, non sono siciliani! – dicevo – Non ci combina, questo stornello toscano...». Ma poi trovai una spiegazione anche per lo stornello. Turiddu ha fatto il bersagliere nel continente, non nell'isola. Tornato in Sicilia, faceva il galletto con tutte le ragazze e si dava delle arie perché era stato a Milano... (Tutto questo, del resto, c'è anche nella commedia di Verga). E così era plausibile che avesse insegnato anche alla sua amante, a Lola, quello stornello toscano, e che lei lo cantasse per ischerzo [De Carlo 1945, 176].

Consapevolmente o meno, in questa circostanza Mascagni ha messo in pratica la lezione di Verga, dello scrittore che si proponeva di risultare impersonale calandosi nella specificità della psicologia dei suoi personaggi: l'adesione alla logica della popolana Lola conduce stilisticamente il compositore su un piano che non è più quello dell'autore narratore-intellettuale, bensì dell'autore narratore-popolare celatosi dietro il mondo interiore del proprio personaggio. In altre parole, Lola non è lo strumento utile a Mascagni per la messa in scena della "sua" musica ma, con un'inversione di prospettiva tipica dell'arte veristica, è il compositore nelle vesti di narratore popolare ad essere lo strumento grazie al quale il personaggio canta la musica che gli è "propria". Non è un caso, a questo punto, se la seconda parte del duetto tra Santuzza e Turiddu, quella in cui i due pervengono alla definitiva rottura, fa seguito proprio al terzetto con Lola: quest'ultima, a conferma della sua natura beffarda e civettuola, si prende gioco di Santuzza cantando pubblicamente una canzone toscana il cui inserimento nella realtà della provincia siciliana entrambe sapevano essere dovuto a Turiddu – emblematicamente, le indicazioni che in partitura contrassegnano gli interventi di Lola sono "con ironia", "con caricatura", "sempre ironica". Allo stesso tempo, per Santuzza, questo canto prova definitivamente il tradimento subito, e scatena in lei quella reazione che la spinge prima a maledire Turiddu nel seguito del loro duetto, poi alla delazione nel successivo duetto con Alfio.

Sullo stesso piano stilistico dello Stornello, e in posizione speculare ad esso, troviamo la Siciliana di Turiddu. Non si tratta semplicemente di una canzone dialettale avente come scopo la comunicazione del colore locale, ma è già dramma in quanto serenata di Turiddu a Lola utile a conferire flagranza scenica al loro amore adultero. Il suo inserimento non del tutto consueto al centro del Preludio, poi, assume un significato drammaturgico pregnante se consideriamo

9. Non ci soffermeremo sul Brindisi, la cui originaria appartenenza al dramma rende superflua ogni delucidazione circa la sua funzione drammatica nel melodramma: col passaggio dall'uno all'altro genere è consequenziale il suo impiego in qualità di musica di scena.

il fatto che quest'ultimo è costruito sulla versione orchestrale dei motivi vocali della seconda parte del duetto tra Santuzza e Turiddu, momento cruciale della tragedia che scaturisce dal terzetto con Lola, il cui intervento all'interno del duetto in qualità di elemento turbativo – tanto dell'unità affettiva tra Santuzza e Turiddu da un punto di vista drammatico, quanto dell'unità della forma da un punto di vista musicale – colloca Siciliana e Stornello in una posizione simmetrica che fa risaltare retrospettivamente il ruolo drammatico della stessa Siciliana all'interno della vicenda.¹⁰

Concludendo, mi preme sottolineare che l'analisi svolta in queste pagine ha mirato principalmente ad illustrare il collegamento individuabile tra alcune peculiarità del linguaggio musicale di *Cavalleria rusticana* e altrettante caratteristiche tecniche del verismo letterario di Verga. Anche se ciò rappresenta il conseguimento di un valido obiettivo analitico alla luce dell'esiguo numero di studi sul verismo musicale, tuttavia non credo che i risultati qui conseguiti potranno essere elevati a norma di riferimento generale valida per l'indagine dell'intero corpus di opere veriste. Certo, l'altro melodramma più rappresentativo del verismo musicale, *Pagliacci*, a prima vista lascia registrare al suo interno sia citazioni di forme popolari (la canzone di Canio «Un grande spettacolo a ventitre ore», quella di Nedda «Stridono lassù») sia diversi momenti di commento orchestrale all'azione, ma ad uno sguardo appena più approfondito le prime non sembrerebbero detenere alcun ruolo attivo all'interno dell'intreccio drammatico, mentre i secondi potrebbero non andare oltre una funzione semplicemente evocativa (dell'amore di Nedda e Silvio, ad esempio, o dell'odio di Canio). Del resto, studi recenti hanno evidenziato che relativamente al repertorio post-verdiano di fine secolo, in cui la forma musicale pare essere governata dallo sviluppo dell'azione drammatica piuttosto che soggetta al perdurare di qualche convenzione, non può essere avanzata alcuna premessa analitica generale, con la conseguente necessità di sviluppare percorsi d'indagine di volta in volta differenti, validi caso per caso, opera per opera [Powers 2004, 48-49]. Il processo analitico qui esposto e i suoi risultati implicitamente confermano il valore di questa tesi, tuttavia sviluppata quasi esclusivamente in relazione al repertorio pucciniano. Prima di poter includere nel suo raggio d'azione anche il contemporaneo repertorio verista, l'analisi di quest'ultimo deve essere approfondita nel tentativo di capire se in esso agisce o meno un'eventuale «solita forma» verista, nel senso di una specifica struttura drammaturgico-musicale connessa agli aspetti veristici dell'azione e operante su larga scala, oltre la dimensione di singoli numeri quali stornelli o canzoni. Una nuova e necessaria fase di studio sul verismo musicale che ho già intrapreso, e sul cui esito mi riservo di ritornare.

10. Preludio e Duetto presentano la stessa articolazione formale: Preludio - *Siciliana* - Preludio; Duetto - Stornello - Duetto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ASOR ROSA A. (1975), *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in W. Binni (cur.), *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. II, Bulzoni, Roma, 721-76.
- BALDI G. (1980), *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologica nel Verga verista*, Liguori, Napoli.
- DAHLHAUS C. (1987), *Il realismo musicale: per una storia della musica ottocentesca*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, R. Piper & Co. Verlag, München, 1982).
- DAHLHAUS C. (1988), *Drammaturgia dell'opera italiana*, in L. Bianconi-G. Pestelli (cur.), *Storia dell'Opera Italiana*, vol. VI, EDT, Torino, 79-162.
- DE CARLO S. (cur., 1945), *Mascagni parla. Appunti per le memorie di un grande musicista*, De Carlo, Milano-Roma.
- FERRONE S. (1972), *Il teatro di Verga*, Bulzoni, Roma.
- FRACCAROLI A. (cur., 1910), *Mascagni e la sua "Isabeau"*, «Corriere della sera», 35/290, p. 3.
- GALLI A. (cur., 1888), *Incoraggiamento ai giovani compositori italiani. Concorso, «Il Teatro Illustrato e la Musica Popolare»*, 7/91, 98.
- GUARNIERI CORAZZOL A. (1993), *Opera and Verismo: regressive points of view and the artifice of alienation*, «Cambridge Opera Journal», 5/1, 39-53.
- GUARNIERI CORAZZOL A. (2000), *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Milano.
- MASIELLO V. (1971), *Verga tra ideologia e realtà*, De Donato, Bari.
- MASIELLO V. (1973), *La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico*, in A. Asor Rosa (cur.), *Il caso Verga*, Palumbo, Palermo, 87-117.
- PARMENTOLA C. (1977), *La Giovane Scuola*, in A. Basso (cur.), *Storia dell'Opera*, vol. I/2, UTET, Torino, 499-587.
- POWERS H. S. (2004), *Form and Formula*, «Studi pucciniani», 3/1, 11-49.
- ROSTAGNO A. (1999), *Ouverture e dramma negli anni Settanta: il caso della sinfonia di Aida*, «Studi verdiani», 14, 11-50.
- RUSSO L. (1979), *Giovanni Verga*, Laterza, Bari (prima ed. 1920).
- ZOPPELLI L. (1994), *L'opera come racconto*, Marsilio, Venezia.

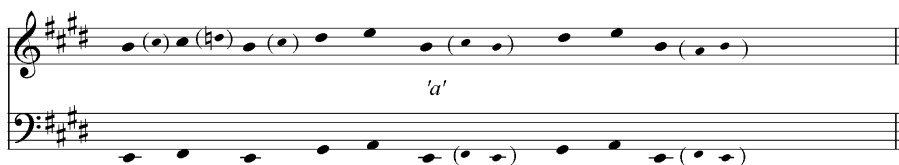
Allan F. Moore

HALLELUJAH: IL GUSTO AMARO DEL CANTAR LODE

I

Tra i musicologi che si occupano di popular music è diventato importante preoccuparsi del problema di assumere nello stesso tempo le posizioni del fan appassionato e dello studioso. Uno dei punti di partenza della presente ricerca è il tentativo di osservare le mie personali fasi di appassionamento per una specifica canzone. Un altro è rappresentato dal mio costante interesse all'applicazione dell'immaginario sacro in contesti profani nell'ambito della cultura di massa. In questo scritto verranno affrontate entrambe queste questioni in parallelo.

Il “bardo dei monolocali” [Clarke 1989, 256], Leonard Cohen, ha cominciato a essere apprezzato verso la fine degli anni Sessanta. Scrittore di malinconiche canzoni su relazioni fallite, trovò subito un suo pubblico, in particolare in quella comunità in crescita di studenti che volevano canzoni impegnative e non solo d'intrattenimento. La desolazione del suo sguardo era colta efficacemente dalle fotografie di copertina di album quali *Songs from a room* [Cohen 1969], caratterizzati da scarse tessiture (voce e chitarra con corde in nylon, con occasionali ed eleganti accordi degli archi e delle voci femminili senza parole), una pronuncia senza enfasi emotive e versi enigmatici di canzoni quali *Suzanne* [Cohen 1968]. La struttura di questa canzone è schematizzata nell'Es. 1, dove la sua semplicità è autoesplicativa.



Es. 1. Struttura di *Suzanne* [Cohen 1968]

Ci si muove di volta in volta sempre con lo stesso pigro modulo di quinte consecutive tra il basso e la voce che canta più sillabe sulla stessa nota, con ogni nota della melodia abbellita dalla sua nota adiacente superiore; gli abbellimenti

genereranno poi in ogni strofa un loro parallelo nel basso (per esempio, in “a”). I versi, nella loro introversione, ci ricordano di Suzanne, con la quale «we want to travel blind (noi vogliamo viaggiare ciechi)»; nella nostra ricerca del suo amore «we will lean that way forever (ci chiniamo in quel modo per sempre)», e troveremo solamente che «she holds the mirror (lei regge lo specchio)» [Goldstein 1969, 82-83]. Dal 1974, le cose sono cambiate. Cohen aveva perso il suo pubblico – la musica pop era diventata complessa e auto-celebrativa nella sua sofisticatezza.

II

Il 2001 ha visto l'uscita di *Shrek*, film d'animazione all'ultima moda. Seguendo una pratica standard nei recenti film di massa, utilizza una colonna sonora con canzoni già esistenti, di generi diversi, alcune delle quali legate (vagamente) all'azione mostrata sullo schermo in quel momento. Verso la fine del film, i due principali personaggi (posto che si possano chiamare così) si separano litigando, momento sottolineato da una versione, abilmente montata, di *Hallelujah* cantata da John Cale [2001].¹ Rispetto al resto della colonna sonora, questa canzone ha una tessitura rada e una struttura ritmica semplice. Però è molto intensa da un punto di vista emotivo, e sembra sottolineare un tentativo, da parte del gruppo dei produttori, di suggerire ciò che proverebbe chi si trovasse, in quel momento, nella posizione di Shrek. L'immaginismo di questa canzone ne rende vagamente assurda una qualsiasi interpretazione letterale, mentre ha un'importanza cruciale per chi cerchi di valutarne il successo.

John Cale ha registrato questa canzone almeno due volte [Cale 1991, 1992]. In seguito farò riferimento alla registrazione *live* del 1992, considerata dai fan la versione definitiva.² Il testo è disponibile in innumerevoli siti web (sebbene non ve ne siano due che presentino esattamente la stessa trascrizione): il primo in cui mi sono imbattuto (che ho visitato il 23 ottobre 2004 e che viene qui riprodotto in Appendice) è <http://members.aol.com/mjhinton/poems/hallelujah.htm>.³ Les. 2 mostra il profilo strutturale dei movimenti della melodia e del basso, ripetuti per ognuna delle cinque strofe.

1. In realtà è la medesima versione di quella che si trova in Cale [1991], tranne che per una strofa che è stata tagliata, certamente per questioni di sincronizzazione. Vedi <http://www.xs4all.nl/~werksman/cale/movies/shrek.html> (visitato il 23 ottobre 2004).
2. Nel corso di questo scritto, farò molti riferimenti ai discorsi dei fan, per cui ci sarà molto spazio dedicato al web. I principali siti dai quali ho tratto informazioni sono: <http://www.chromehorse.net/rants/rants01/hallelujah.htm> (visitato il 23 ottobre 2004); http://www.greenspun.com/bboard/q-and-a-fetch-msg.tcl?msg_id=005Uc5 (sito ora chiuso); http://home.comcast.net/~g_m/LC-ng-90-95/ (visitato il 23 ottobre 2004); e <http://www.dreamworksrecords.com/rufus/ubb/Forum1/HTML/002693.html> (sito ora chiuso).
3. I testi al momento sono disponibili qui: <http://www.sing365.com/music/lyric.nsf/SongUnid/60D1-D06648D73CF54825696A00157F11> (visitato il 23 ottobre 2004).

Es. 2. Movimento della melodia e del basso in *Hallelujah* [Cale, 1992]

Dopo avere passato la prima metà della strofa intorno a *sol/la*, la linea della melodia sale per gradi congiunti a *mi* (con ogni grado armonizzato strutturalmente), ricade poi sul *do* (attraverso una nota di passaggio) e poi sul *la* e infine giunge sulla tonica più grave, la nota più bassa della linea. Il suo movimento interamente lineare si spezza solo nell'ascesa (che funziona come un'appoggiatura) al *la* (all'inizio del ritornello) – e questo segna una chiara interruzione strutturale. Dal punto di vista dell'armonia, la canzone gioca frequentemente col *vi*. Quest'ultimo, nella prima metà della strofa scende, attraverso *IV* e *V*, al *I*, ma nella seconda metà in qualche caso è rinforzato dal *iii*, in altri casi sembra sottolineare il raggiungimento dell'apice melodico. In seguito, il ritornello alterna *IV* e *vi*, prima di arrivare a riposare sul *I*, passando per il *V*. Tutte le armonie sono in posizione fondamentale, situazione normale nella popular music. Per quanto riguarda la tessitura, Cale si accompagna al pianoforte, articolando ogni accordo semplicemente attraverso un regolare modulo arpeggiato di crome, raddoppiando il basso all'ottava, e ponendo a volte la nota di passaggio del basso nella croma finale della battuta (per esempio, tra il *do* iniziale e il *la*). La forza della canzone sta quindi, più che nella musica, nella combinazione tra il contenuto dei versi e il modo in cui la voce li articola.

Il brano (cfr. Appendice) inizia con un'immagine biblica (Libro I di Samuele, 16/23): con l'effetto calmante nei confronti di Saul dell'arpa suonata da Davide. Qui l'autore si prende una licenza, enfatizzando il misterioso potere della musica. Nonostante un inizio così deciso, s'intravede qualche incertezza: si prospetta non solo che l'accordo al quale si accenna può non essere conosciuto, ma

che potrebbe persino non esistere (se ne è solo sentito parlare). Il “tu” al quale, in realtà, la musica non interessa non è né l’uno né l’altro dei personaggi biblici evocati; tenendo presente il genere con il quale abbiamo a che fare, è ragionevole ipotizzare che sia invece una persona amata. Qui dunque che cosa avremmo? Una canzone d’amore per qualcuno a cui non piace la musica? Davvero strano! Un amante qualsiasi, forse, come chiarisce l’alquanto sbrigativo «do ya», dove il parlato prevale sulle parole cantate. E così, il cantante prosegue la sua spiegazione. Questo è un momento speciale: il discorso della popular music non è famoso per il suo contenuto estetico, che normalmente consiste in poco più dell’asserzione dei propri gusti (come vedremo); qui, però, abbiamo un accenno a una comprensione più approfondita. La linea sale, attraverso IV e V, al vi, mentre i versi ne parlano dopo aver spiegato che «it goes like this (va così)». Il vi è identificato come «the minor fall (la caduta minore)», mentre il IV è «the major lift (la salita maggiore)». Ma la “caduta” coincide con una linea melodica regolarmente ascendente, e la “salita” con una nota adiacente superiore meravigliosamente illuminante. Per cui, “caduta” e “salita” qui sono termini connessi all’emotività, nonostante compaiano nel punto in cui l’intervallo tra basso e melodia passa da “semplici” quinte e ottave a terze e seste (con la nota adiacente superiore) più espressive affettivamente. Dopo questa spiegazione momentanea (all’amante), si torna indietro al «baffled King (Re sconvolto)», che dev’essere Davide. Qui è implicito che l’accordo era segreto non perché fosse nascosto, ma perché è il simbolo del potere della musica, che sconvolge persino chi compone. E persino chi sta cantando, visto che Cale deve chiaramente spingere sul diaframma per raggiungere questo *mi* al culmine – lo sforzo è percepibile. Cosa sta componendo? Questa parola, «Hallelujah» (che lascia altrettanto sconvolti), che, ripetuta quattro volte, corrisponde al ritornello. Questo è il punto in cui la linea della melodia ricade al livello di partenza, per poi continuare lungo quel segmento della scala melodica infantile e con un salto che la caratterizza. L’emozione, però, non è infantile – lungi dal semplice canto di lode sottinteso nel testo, la sillaba finale dell’«hallelujah» della strofa assomiglia ad un ghigno, con Cale che emette la voce dall’angolo della bocca.

Rapidamente si passa alla seconda strofa, ma immediatamente si perde il controllo su chi sia il “tu” al quale ci si rivolge. Se all’inizio era una persona amata (presumibilmente donna), adesso diventa Davide, e ci viene in mente la narrazione biblica in cui egli viene stregato da Betsabea (Libro II di Samuele, 11/2-3): Il contrasto tra il «do ya» della prima strofa con l’«overthrew you (ti ha rovesciato)» di questa strofa, con la seconda parola pronunciata in modo molto forbito, suggerisce quanto meno rispetto per colui che cade sotto l’incantesimo di una donna così affascinante. L’accenno al legare a una sedia di cucina introduce un forte senso di domesticità (anche se stare seduto di fronte al pianoforte spiegando il funzionamento di una frase a un individuo seduto accanto è leggermente meno domestico), ma si continua, con un cambio di immagini, con

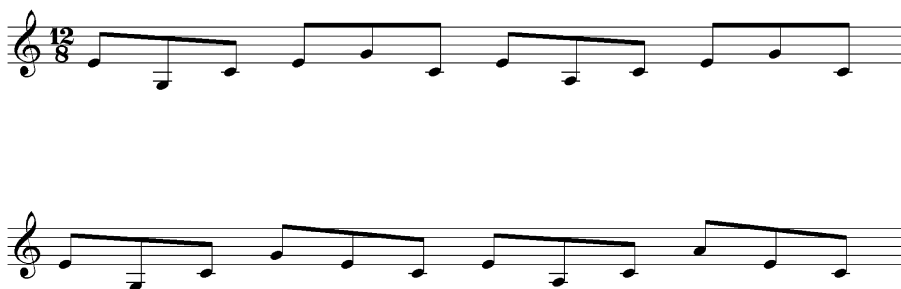
Sansone, sconfitto quando gli vengono tagliati i capelli. La sconfitta qui è sottolineata da un'immagine sorprendente, quando un «hallelujah» viene strappato dalle labbra di David, quasi un'apparizione magica, da Betsabea. Sicuramente contro la volontà di Davide (la parola deve essere «tirata fuori»), che però non è in grado di evitare la sua infatuazione indifesa.

Senza tregua, via con la terza strofa. Davide e Betsabea svaniscono – siamo tornati nella cucina, mentre il cantante dichiara che l'amore non è un qualcosa in cui si ha successo, ma è un «cold and broken hallelujah (un freddo e distrutto alleluia)». Dopo le sottigliezze espressive delle prime due strofe, mi sembra che adesso non ci rimanga che lasciare che le parole parlino da sole, e l'immaginario finale probabilmente colpisce nel segno molti ascoltatori, quando l'«hallelujah» vira dalla gioia della seconda strofa al dolore della terza. Nella quarta strofa, però, ritorniamo all'incertezza. Il cantante si lamenta per l'essere tenuto nel buio, da «you». (Ancora una volta, il «do ya», emesso con l'abbassamento di volume della voce del cantante, sottolinea un senso di scarso rispetto). Ma chi è costui? Sta cantando alla persona amata? È Davide che canta a Betsabea? Al suo Signore (Dio, opposto a Saul)? E dov'è il «below (giù in basso)»? In prima istanza, sono sicuramente i genitali della persona amata. In ultima, potrebbe forse essere la Terra, vista da una prospettiva celeste. Nella seconda metà della strofa, però, è certamente la prima interpretazione che governa, e «hallelujah» fa ancora riferimento ad una intensa gioia, sicuramente legata all'orgasmo, rappresentata dalla «holy dove (colomba sacra)», mentre il «moving (muoversi)» è meravigliosamente realizzato dal basso ascendente.

Nella strofa finale, siamo tornati nel presente, alla relazione fallita, alla sua ineluttabilità, e all'amarezza che tutto ciò implica («all I ever learned» tutto ciò che ho imparato). La linea ascendente ripercorre semplicemente la stessa strada di prima, mentre le nuove immagini (il lamento, il pellegrino) semplicemente fanno da rinforzo alle precedenti (la marcia della vittoria) – sì, vengono anche ripresi gli aggettivi «cold and broken», anche stavolta applicati alla parola «hallelujah» – la cui ripetizione, per otto volte nel ritornello finale, su di una terza minore, prima ascendente poi discendente, sembra simbolizzare l'impossibilità di proseguire. Per cui questa è una canzone che sembra esplorare un singolo presente, quello di un amaro fallimento, in sospenso di fronte alla possibilità di qualcosa di più grande, che però è una possibilità non realizzata. Perché, allora, ha un titolo così strano?

La canzone *Hallelujah* è presente nel CD della colonna sonora del film, ma non in questa versione. Nel CD contenente la colonna sonora, il brano è cantato da Rufus Wainwright [2001], figlio del folksinger degli anni '60 Loudon Wainwright III. Questa semplice sostituzione ha generato grande confusione tra i fan del film, che non riescono a conciliare ciò che hanno in memoria con la voce di Wainwright. Il motivo non va cercato lontano: Wainwright era, in quel momento, un cantante relativamente nuovo, che incideva per un'etichetta gestita

dalla DreamWorks, la casa di produzione del film. Cosa c'è da dire sulla sua versione? Sono rilevabili subito quattro differenze evidenti. A parte il tono molto più leggero della sua voce, non vi è alcun senso di sforzo nelle note più alte – nessun senso di fatica nello stare al mondo. Non c'è il basso raddoppiato (forse ciò ha a che fare con il ritmo più veloce che caratterizza questa versione), ed il finale *vi-V-I* viene sostituito da un *I-V-I* – il senso di difficoltà, identificato dal *vi* nella versione di Cale, qui non è così manifesto. La sua figurazione di base al pianoforte è un tantino meno interessante (la trascrizione dell'andamento della mano destra nell'introduzione della strofa si trova nell'Es. 3) – sia Cale che Wainwright enfatizzano leggermente il punto più alto dell'arpeggio, ma in Cale questo coincide con la seconda croma di ogni seconda battuta in Wainwright con la “più normale” prima.



Es. 3. Parte superiore: John Cale, *Hallelujah* [1992], piano (figurazione della mano destra). Parte inferiore: Rufus Wainwright, *Hallelujah* [2001], piano (figurazione della mano destra)

Forse Wainwright non ha colto la sottigliezza di Cale in questo punto. Ma ci sono sottigliezze anche nella dizione. Nonostante la maggior parte delle versioni dei testi presenti in rete diano «Baby I've (baby io ho)» nella terza strofa, Wainwright canta chiaramente «Maybe I've (forse io ho)». E «holy dove (colomba sacra)» diventa «holy dark (buio sacro)». Come è noto, lui è dichiaratamente gay, cosa che potrebbe avere influito sulla sua scelta delle parole. Inoltre manca lo sprezzante «do ya» di Cale – le vocali di Wainwright sono sempre più aperte.

Nessuna delle due interpretazioni sembra scorretta, sebbene quella di Wainwright sia chiaramente modellata su quella di Cale – fino a che punto lo vedremo più avanti. Nessuna delle due, peraltro, sembra dare troppi spunti circa lo strano titolo del brano. È una parola che non ci si aspetta necessariamente di trovare in una canzone popular profana. Verosimilmente vi è arrivata attraverso il *gospel*, dove, naturalmente, è abbastanza comune. È il caso di Judy Collins che canta *Sing Hallelujah* di Mike Settle (Collins 1962) (Es. 4).

Es. 4. Frammento di: Judy Collins, *Sing Hallelujah* [1962]

Compare in altri contesti con ispirazione religiosa, come *My Sweet Lord* di George Harrison [1970] (Es. 5) e *God Bless the Child* di Shania Twain [1970] (Es. 6).

Es. 5. Frammento di: George Harrison, *My Sweet Lord* [1970]Es. 6. Frammento di: Shania Twain, *God Bless the Child* [1995]

In un contesto profano, una stessa connotazione di felicità possiamo trovarla in *Chevrolet* degli ZZ Top [1972], in *Whose Gonna Ride Your Wild Horses?* [1991] degli U2 (esempio 7), e in varie versioni del brano *Hallelujah, I Love Her So* [Charles 1957; Belafonte 1958] (esempio 8).

Es. 7. Frammento di: U2, *Whose Gonna Ride Your Wild Horses?* [1991]

Es. 8. Parte superiore: da Ray Charles, *Hallelujah, I Love Her So* [1957]. Parte inferiore: da Harry Belafonte, *Hallelujah, I Love Her So* [1958]

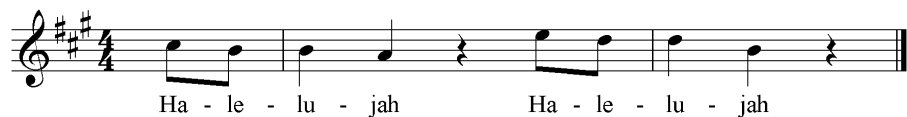
È interessante notare che tutti gli esempi, tranne uno, associano la parola “Hallelujah” a un intervallo di terza maggiore (Belafonte e Charles lo accorciano in una terza *blue* per motivi di stile). Qui l’eccezione è la canzone di Judy Collins, dove la terza minore discendente, nonostante le apparenze, ha connotazioni di forza.

Vi sono anche contesti in cui la parola viene impiegata in senso ironico. Uno dei primi esempi è in *We Sing Hallelujah* di Richard Thompson [1974]. Questa canzone si presenta come una successione di strofe che fanno assomigliare «a man (un uomo)» a una serie di eventi fallimentari – il tono è quello di un’ineluttabile impossibilità di vivere esperienze trascendenti, nonostante tutto ciò venga mascherato dal tono ottimistico del testo e delle armonie. Il tutto poi è sostenuto dalla presenza di un cromorno un po’ rozzo. Nel ritornello, di fronte a questi fallimenti «we sing hallelujah (noi cantiamo alleluia)», comportamento che con molta probabilità consiste in un canto di lode ironico, mentre queste parole vengono intonate su una quarta discendente (con una terza minore in evidenza; vedi Es. 9).



Es. 9. Frammento di: Richard Thompson, *We Sing Hallelujah* [1974]

Una simile atmosfera la si trova nella recente *Hallelujah* di Nick Cave [2001].⁴ Qui la canzone si snoda sopra un incessante *I-vii* dorico (*la* minore - *sol*), ed è caratterizzata da un violino con un timbro piuttosto scuro (manca di alte frequenze), che inizia la canzone con una scala ascendente di un’ottava, il cui arrivo dal *fa*# alla tonica *la* non riesce mai ad estendere il *sol* intermedio a un *sol*#. La canzone parla della sicurezza generata dal rifiuto di correre il rischio di muoversi da una situazione insoddisfacente per andare verso un’altra che forse potrebbe essere migliore. C’è una notevole somiglianza con Cale – nel ripetere la parola «Hallelujah» la linea si sposta da -2-1 a -3, con una crescente ruvidezza (con sforzo) del sound, simile a quella di Cale. La frase trascritta nell’Es. 10 viene ripetuta ad ogni comparsa della parola.



Es. 10. Frammento di: Nick Cave, *Hallelujah* [2001]

4. Gli amanti delle coincidenze notino che la folksinger Kate McGarrigle, che appare come corista in questo brano, è la madre di Rufus Wainwright.

Si noti l'enfasi sulla terza (la prima frase viene raddoppiata – dai coristi sullo sfondo – con una terza superiore, la seconda con una terza inferiore).

Vi sono quindi certamente due chiari sensi connessi alla presenza del termine «hallelujah». Il primo è un'esultare in un canto di lode, così come ce l'aspetteremmo. L'altro rappresenta semplicemente il desiderio di realizzare tale canto di lode oppure il riconoscimento dell'impossibilità. E c'è un'equivalenza tra la configurazione minore e maggiore delle terze (indipendentemente dalla tonalità della canzone), e l'impiego di uno dei due sensi. Eppure viene usata sempre questa parola – c'è qui di sicuro una sorta di testardaggine, un rifiuto di piegarsi all'inevitabile. E, persino con la purezza del tono della voce di Wainwright, la canzone usata in *Shrek* si colloca nella seconda categoria.

III

Né Cale né Wainwright sono gli autori della canzone utilizzata nella colonna sonora di *Shrek*. Questo onore va a Leonard Cohen [1984], dal quale ero partito. La canzone, come lui l'ha registrata in origine, è una cosa molto diversa. Consta di sole quattro strofe, le prime due come quelle cantate da Cale e Wainwright, le rimanenti totalmente diverse.⁵ Le disquisizioni dei fan, ai tempi in cui Cale presentò la sua prima versione, davano per certo che la terza, quarta e quinta strofa fossero sue, e che fossero “mosce” rispetto alle altre.⁶ Comunque, Cale stesso ha chiarito le loro origini in una recente intervista: «Dopo averlo visto esibirsi al Beacon, gli chiesi se potevo avere il testo di *Hallelujah*. Una sera, tornato a casa, ho trovato rotoli di fax ovunque, perché Leonard aveva insistito nel mandarmi tutte e quindici le strofe. Nessuno riconosce la mia versione, ma io la tengo sempre pronta per la parte finale delle mie esibizioni» [Walsh 2001, 13].

La prima cosa che va notata nella versione originale di Cohen è la velocità – 4'30” per quattro strofe rispetto ai 4'00” di Cale per cinque. Ma ci sono diverse altre differenze rilevanti. Primo, c'è la voce di Cohen, profonda e relativamente inespressiva. L'arrangiamento è scarso: basso, batteria ridotta al minimo, arpeggio di sintetizzatore, talvolta una chitarra, e un coro *gospel* – a bocca chiusa nelle strofe, mentre nei ritornelli entra con «hallelujah» armonizzati. La linea finale prima del ritornello sostituisce il *iii-vi* di Cale con un *V/vi-vi*, una soluzione adottata anche da Wainwright (che potrebbe averla presa a prestito da un'altra versione, che verrà discussa più avanti). Il finale consiste in una serie di ripetuti «hallelujah» quasi auto-celebrativi. Cohen chiarisce le sue intenzioni relativamente a questo punto (spiegando almeno questa coda) in un'intervista del 1995 con Robert Hilburn: «Volevo scrivere qualcosa nella tradizione dei cori di hallelujah, ma da un punto di vista differente. [...] È l'idea che non c'è perfezione

5. Le parole sono reperibili sul sito ufficiale di Leonard Cohen: http://www.leonardcohen.com/lc09_05.html (visitato il 22 ottobre 2004).

6. Vedi ad esempio http://home.comcast.net/~g_m/LC-ng-90-95/1036.htm (visitato il 23 ottobre 2004).

– cioè questo è un mondo distrutto, e noi viviamo con cuori distrutti e con vite distrutte, ma tuttavia questo non è un alibi per nessun nostro comportamento. Al contrario, è in quei momenti che devi alzarti in piedi e dire alleluia». ⁷ L'accettazione da parte di Cohen, buddista praticante, di questo stato di cose sembra, in questa canzone, tangibile – nella sua voce apparentemente c'è poca emozione, con l'eccezione dell'ultima strofa, dove ammette le proprie colpe nel fallimento della relazione. A questo punto, con null'altro da fare se non alzarsi in piedi davanti al «Lord of Song (Signore del Canto)», con un alleluia sulle labbra, il canto gli viene meno, ed egli semplicemente pronuncia il testo verbale parlando.

Dopo avere visto *Shrek*, e dopo essere stato stregato da questa canzone, ho deciso di inserirla nelle mie lezioni nel lontano 2001 all'interno di un modulo pre-laurea che stavo tenendo, concentrandomi sulla natura cangiante del soggetto a cui questa canzone si rivolge, nei termini esposti in precedenza, attraverso il confronto delle tre versioni (di Cale, Wainwright e Cohen) che ho fin qui discusso. La reazione dei miei studenti che più mi ha colpito è stata la loro meraviglia che non avessi incluso nella discussione l'incisione di Jeff Buckley [1994]. Alla mia classe di ragazzi di 19-20 anni, sembrava che quella registrazione del 1994 fosse speciale, e in un certo qual modo definitiva in una certa direzione, a differenza delle altre tre. È stato a questo punto che ho iniziato a chiedermi se questo tipo di risposta dovesse essere ritenuto normativo, formulando ipotesi su chi fossero i componenti di questo affezionatissimo pubblico di Buckley (a quel tempo, conoscevo Jeff Buckley solo come il figlio di Tim Buckley, decano dei caffè degli anni '60, morto dopo aver pubblicato un solo album – e non avevo sentito niente della sua musica). Perché, se il discorso che circondava *Hallelujah* dava per scontata la conoscenza di questo aspetto, io mi stavo comportando da ignorante. Ero entrato da un posto sbagliato?

In che cosa è diversa l'interpretazione di Buckley da quella di Cale o di Wainwright? Dai Griffith sente che Buckley «esegue la cover di Cale piuttosto che la versione originale di Cohen» [Griffith 2000, 176], ma nel sentire questo brano in questo modo ignora le armonie di Buckley. Buckley si accompagna con la chitarra elettrica, ma senza suoni distorti (con un riverbero piuttosto risonante, che ricorda lo stile del primo Billy Bragg). La chitarra ha il capo al quinto tasto, e questo la fa mancare di qualsiasi vero e proprio basso; nonostante Buckley adotti per l'arpeggio un modulo simile a quello del suo modello, egli arriva al *vi* dal *V/vi* immediatamente prima del ritornello (come facevano sia Cohen che Wainwright) – la sua voce è leggera e nel registro acuto, e così si incontra con la chitarra. Canta gli stessi versi di Cale e Wainwright, ma aggiunge un solo di chitarra prima dell'ultima strofa. Questo passaggio non comunica nessun senso di destrezza – in verità, ci sono momenti in cui sembra che egli stia attendendo l'i-

7. Si può trovare qui: <http://www.serve.com/cpage/LCohen/hilburn.html> (accesso del 23 ottobre 2004) È un tema che ammette ritornare diverse volte, vedi ad esempio Zollo [1997, 334].

spirazione. Questa natura, quasi di conversazione, concorda col suo approccio alle parole della canzone. Talvolta è leggermente in ritardo, dando l'impressione di stare cercando il modo più giusto per esprimere se stesso, prima di farlo. Questa caratteristica si accentua quando, all'interno di quello che generalmente viene considerato uno stile declamatorio, egli ripiega su una chiusura della glottide sulla fine della parola «let», e inserisce delle piccole interiezioni, tipo «you know (sai)» prima di «I used to be alone (ero solito stare da solo)» (anche se qui, diversamente da Cale, viene pronunciato accuratamente «you» in «do you»). Forse la parola che meglio sintetizza la sua performance è «estatica», come è suggerito da diversi fattori: il registro, l'apparente incapacità di terminare la canzone (il disordinato prolungamento di quello che suona come ciò che sta per essere la sillaba finale «u», ma che poi non lo sarà), le ripetizioni quasi selvagge della parola «hallelujah», il tono usato quando canta il «mov(ing) in you (muoversi in te)», con la sua ovvia allusione sessuale. Tutto ciò, penso, viene amplificato dall'evidente compassione espressa dal suo tono gentile nel cantare del «moonlight (chiaro di luna)», un tono che diventa meno leggero nel corso della strofa, e che sfocia nell'ammissione che lei «drew the hallelujah (ha strappato l'alleluia)» da te. Questa estasi può essere intesa chiaramente. Buckley non cerca di estrarre le qualità «esticamente desolate» [Walsh 2001, 15] della canzone, insistendo invece sul fatto che «chiunque ascolti *Hallelujah* con attenzione, scoprirà che è una canzone sul sesso, sull'amore, sulla vita terrena. L'alleluia non è un omaggio a un oggetto di venerazione, persona, idolo o dio, ma è l'alleluia dell'orgasmo. È un'ode alla vita e all'amore». ⁸

IV

Abbiamo, quindi, quattro interpretazioni della canzone, delle quali due (quelle di Cale e di Cohen) appaiono in più collocazioni. Come si manifestano queste interpretazioni, in tutto il discorso di *Hallelujah*? Mi è sembrato che il miglior modo per capirlo fosse attingere all'abbondante materiale interpretativo disponibile su Internet. La mia domanda («come reagiscono gli ascoltatori a queste differenti interpretazioni?») riguardava sia la versione della canzone che appare in *Shrek* che la canzone in sé. La prima cosa da osservare è che l'identità dell'interprete è indubbiamente importante per gli ascoltatori. Di seguito si riporta una conversazione del 13 agosto 2001 (punteggiatura come nell'originale). ⁹

A: Nel peggior-film-dell'anno *Shrek* c'è una scena dove improvvisamente si sente la cover fatta da John Cale di *Hallelujah* di Leonard Cohen. È atroce.

B: Non è John Cale, è Rufus Wainwright, ed è dolce e molto più bello di quello che dice il titolo della canzone. Il peggio viene comunque da *Shrek*. Samshmouth che fa quello che

8. Citato in: <http://www.jeffbuckley.com/rfuller/buckley/faq/13grace.html> (accesso del 23 ottobre 2004).

9. http://www.greenspun.com/bboard/q-and-a-fetch-msg.tcl?msg_id=005Uc5 (sito chiuso).

crede ai sogni a occhi aperti.

A: Sei SICURO che è Rufus Wainwright? Se è così la sua versione è proprio ma proprio uguale a quella di Cale.

B: Sì. Ho la colonna sonora. Però io non ho sentito Cale.

A: Ah, però una segnalazione su Amazon.com dice che per un'altra canzone usano una versione diversa da quella che c'è nel film. Allora forse è andata così anche qui.

B: IO HO LA COLONNA SONORA. NELLA COPERTINA C'È SCRITTO RUFUS. RUFUS HA DETTO CHE L'HA FATTA LUI. È DI QUEL FIGLIODIPUTTANA DI RUFUS WAINWRIGHT! Scusa ma ogni tanto devo avere ragione anch'io.

A: Lo so che nel CD della colonna sonora c'è Rufus MA NEL FILM C'È RUFUS?

"In una scena cardine, quando Shrek ed il suo vero amore sono separati, i loro sentimenti di disperazione e solitudine vengono inscenati facendo sentire la versione di John Cale del triste inno *Hallelujah* di Leonard Cohen"

[www.salon.com/ent/movies/review/2001/05/18/shrek]

"Cover fatta da Rufus Wainwright di *Hallelujah* di Leonard Cohen (che non si sente nel film, dove è cantata da John Cale, ma Wainwright fa parte della famiglia DreamWorks e uscirà un suo album qualche settimana dopo il lancio di *Shrek*)"

[music.barnesandnoble.com/search/product.asp?ean=600445030527]

A: HO VINTO! HO VINTO!

B: Scusa;)

A: Più penso a *Shrek*, più mi sembra orribile.

Si noti la veemenza con la quale sono espresse queste opinioni, un punto che è stato affrontato da Robert Walser [2003, 33-37] in un'ampia discussione sugli scambi di opinioni su Internet. L'identità del cantante non è una questione da poco: il giudizio critico sembra poggiare qui sulle qualità estetiche delle voci coinvolte. Ecco un altro dialogo tratto dalla stessa lista, del 10 gennaio 2002:

C: ...sono un fan sia di Rufus Wainwright che di Leonard Cohen, e trovo, davvero, che la versione di *Hallelujah* di Cohen fatta da Wainwright sia un eccellente arrangiamento dell'originale. La tendenza di Wainwright alle svenevolezze da cantante lirico sembra che un po' possa funzionare... completamente all'opposto della rudezza rauca, ma efficace, di Cohen. Per favore, dimmi perché non sei d'accordo.

D: Perché Rufus Wainwright dovrebbe essere preso a bastonate per il solo fatto di esistere. Cara grazia che Jeff Buckley è morto, te lo immagini un duetto tra quei due bastardi?

Qui la distinzione adottata verte soprattutto sugli approcci vocali (lirica/ruvida). In una lista di discussione su Rufus Wainwright¹⁰ si trovano diversi tentativi di confrontare queste versioni:

E: ricordati che anch'io penso che Rufus abbia il tocco di Re Mida. Ma ... la cover di *Hallelujah* di Jeff Buckley è meglio di quella di Rufus Wainwright. secondo me è così: non ero deluso più di tanto della versione di Rufus (appena scaricata), però ho notato che lui non si "gusta" così tanto la canzone quanto invece fa Jeff. Non voglio dire che la versione di Rufus non sia bella o che si sgonfi nel finale, perché Rufus ci fa sopra uno splendido lavoro. Solo che io non mi connetto con la sua anima così come facevo con la versione di Jeff Buckley –

10. <http://www.dreamworkrecords.com/rufus/ubb/Forum1/HTML/002693.html>, 30 dicembre 2001- 1 gennaio 2002 (sito chiuso).

della quale mi sono innamorato prima che morisse. Così, la sua morte mi ha fatto piangere come un bambino.

F: A me piacciono tutte e due, ma alla fine la palma va a quella di Buckley. È una questione di sfumature: quella di Jeff&compagni è molto più accurata, e le parti culminanti vengono raggiunte con una potenza e una grazia che non posso che trovare preferibili alla versione dolce, tipo pietanza ben cucinata, di Rufus. E in più Jeff mette in rima “do ya” e “-ujah” così come erano state pensate, che è una cosa che mi piace...

I punti chiave, qui, sono «il gustarsi» e la «grazia» (Grace è proprio il titolo dell'album di Buckley che contiene *Hallelujah*). Per inciso, a dire il vero, non si dovrebbe parlare in questo caso di una performance «di Jeff&compagni», visto che quella di Buckley è una versione realizzata solo da lui, accompagnandosi con la propria chitarra.

G: Mi piacciono entrambe le versioni, ma quella di Jeff ha dentro più emozione. Rufus fa un bel lavoro, ma Jeff sembrava proprio essere “entrato” di più nella canzone.

H: Io so che sono in minoranza, ma non riesco ad entrare in sintonia con la versione di Jeff Buckley, o con tutto ciò che fa Jeff Buckley. Trovo la sua voce acuta “io canto come un angelo” veramente fastidiosa.

«Entrare nella canzone» sembra un altro modo per esprimere ciò che si intendeva dire parlando del «gustarsela», anche se in un altro punto tutto ciò viene sentito come un «auto-compiacimento», che sottintende che Buckley sia troppo «pieno di sé». La differenza probabilmente non dipende da nient'altro che da una questione di gusti.

I: prima mi sono comprato Jeff Buckley in seguito al commento di qualcuno qui sul forum (non ricordo chi) “la sua voce assomiglia a ciò a cui immagino un angelo possa assomigliare...” Ho comprato un cd di JB, ed ecco come ora descrivo JB: LA SUA VOCE ASSOMIGLIA A CIO' A CUI IMMAGINO UN ANGELO POSSA ASSOMIGLIARE...

J: vi dirò che Jeff è la cosa più meravigliosa in assoluto. Adoro Rufus... lo sapete. Ma se confrontate le cover... Jeff ci mette UN SACCO di emozione, puoi sentire e vedere la musica. Questo penso sia la cosa più meravigliosa.

Anche qui le stesse cose, ancora angeli ed eccessi di emozione.

K: Ragazzi, dovete tenere presente che Rufus non poteva volare troppo alto, quando hanno registrato la canzone come sottofondo del film. Io penso che era compresso dalle esigenze dei produttori del film. Sono sicuro che, se l'avesse voluto, la sua canzone avrebbe prevalso, e sarebbe stata al centro di tutti questi riconoscimenti, invece di fondersi perfettamente con le scene e col film. La colonna sonora viene concepita per integrare il film, non per dominarlo.

Qui, unico in questa conversazione, troviamo un post che cerca di concettualizzare la registrazione: piuttosto di considerare semplicemente come suonano le registrazioni cerca di capire perché suonano in quel modo. Però contiene un

errore, poiché Wainwright aveva registrato il pezzo per il CD della colonna sonora, non per il film.¹¹

J: Dico solo questo... la versione di Rufus è veramente superba...superba e bellissima. Quella di Buckley...BUM! Ti colpisce. Non sto dicendo che Rufus "non sappia" farlo. Solo che... questa volta non l'ha fatto. Però lui stesso è rimasto un po' colpito dalla cover di Buckley...per cui non so...

L: Jeff Buckley era una di quelle luci splendenti che si presenta una volta per generazione, a essere fortunati. Non è solo la sua abilità vocale & il suo talento d'autore, ma la sua misteriosa abilità di entrare nelle canzoni altrui & farle diventare veramente sue. Dio, mi manca.

Per la prima volta troviamo riconosciuto che è una questione di interpretazione, che questa non è semplicemente espressione autentica, ma piuttosto il senso di porre qualcosa da un punto di vista diverso. Questa, ovviamente, è una caratteristica fondamentale della canzone come era stata scritta in origine da Cohen, visto che presenta una varietà di voci d'autore.

M: Io sono sinceramente arrabbiato con questo qui. La versione di Buckley è quella che mi piace meno di tutte, dietro quella di Cale (sono un fan duro e puro dei VU (*Velvet Underground*, n.d.t.)), di Rufus e dell'originale di Leonard Cohen. Buckley proprio mi annoia. Il modo in cui la sua versione è stata fatta fa sembrare che chiunque ha una voce semi-piagnucolosa potrebbe farne una cover.

Dove prima era «angelico» (o forse «autocelebrativo»), ora si legge «semi-piagnucoloso». Questo implica un tono nasale, che non sembra appartenere a Buckley – il senso «angelico» forse è proprio dovuto al suo cantare con la gola ben aperta.

N: in realtà penso che mi piace di più la versione di Rufus. Ho sentito dire da tanta gente che quella di Jeff doveva essere incredibile, ma me l'aspettavo migliore...

O: lasciatemi dire che la versione di *Hallelujah* di Rufus è semplicemente divina. La adoro. Però niente può essere paragonato all'assoluta e toccante emozione che dà la versione di Jeff Buckley. Nemmeno quella di Leonard Cohen (del quale pure sono, peraltro, un grande fan). Considero la versione di Jeff Buckley di questa canzone come una delle più perfette musiche di pochi minuti registrate su disco. Riesci a sentire tutto quello che l'uomo sta provando: spalanca il suo cuore davanti a te attraverso le parole di un magistrale paroliere. La versione di Rufus è commovente, dolce, romantica e terrena. Quella di Jeff è come un bacio di un angelo e un abbraccio di dio. Non ha paragoni.

Così, anche il divino è più in basso degli angeli, specie quando questi hanno le loro radici sulla terra. Piena di grazia, angelica, emozionante, sembrano essere le qualità della versione di Buckley, che la fanno emergere – e risultano esserci ascoltatori ai quali queste qualità non piacciono, e ai quali di conseguenza non piace la versione di Buckley. Per tornare però al mio punto di partenza che mi

11. Almeno, questa è la mia supposizione. È possibile che Wainwright abbia registrato la canzone per il film, ma che in seguito sia stata scambiata con quella di Cale. Non sono stato in grado di sincerarmi se sia andata così.

ha fatto cercare Buckley e al mio provare a usare la canzone per l'insegnamento, il commento che mi ricordo, da parte di uno studente, avido fan di Buckley, fu che la sua versione era «meno religiosa di quella di Cale». Non sembra quindi esserci qui in azione un gusto uniforme, e nemmeno una ragione per assumere proprio quel gusto, per quanto i dati a disposizione siano, in effetti, limitati.

Un post asserisce con chiarezza perché la versione di Cale sia «corretta» dal punto di vista interpretativo:

Credo che la seggiola di cucina sia un'allusione al tentativo di una donna di addomesticare un uomo, di legarlo, di farlo diventare parte della sua casa, come i mobili, i bambini, e gli elettrodomestici. Lei lo lega alla sua sedia di cucina: lo tiene attratto con la propria ospitalità domestica, con il suo amore nutriente. Ma poi lei gli taglia i capelli – gli porta via la forza che lui sente di avere come uomo forte, indipendente. Ma lui dice “hallelujah” poiché la ama.

Qui sembra esserci un bivio religioso tra quelli che vedono il “cold and broken hallelujah (freddo e distrutto alleluia)” e quelli che vedono la canzone come un peana al trionfo finale dell'amore. La chiave di lettura potrebbe essere nelle ultime parole:

E nonostante sia andato tutto male

Io starò in piedi davanti al Dio del Canto

Con nient'altro sulla lingua che Hallelujah

Sembra che si possa leggere nell'uno e nell'altro modo, ma io penso che significhi che l'interpretazione di John Cale sia giusta: è un freddo e solitario alleluia. La vista di Betsabea sul soffitto ti spinge all'amore, stimola il desiderio e lo struggimento insaziabile, ma “love is not a victory march (l'amore non è una marcia della vittoria)” – non c'è nessun compimento finale capace di durare, ma nello struggimento insaziabile c'è una bellezza spirituale, la capacità di un essere umano di gridare “alleluia”, non ha importanza quanto distrutte siano le circostanze in cui si trova.

Non è forse, in un certo senso, un inno alla vita vissuta da Cohen, come un vagabondo zingaro playboy mai domo?¹²

Si noti come per l'autore di quest'ultima interpretazione, nonostante l'enfasi sia su Cale, alla luce del fatto che Cohen è un cantautore, la tentazione di leggere questa canzone in chiave autobiografica è irresistibile. La fallacia intenzionale è dura a morire.

Nel non usare Buckley, venivo percepito dai miei studenti in una posizione esterna al discorso intorno ad Hallelujah. Parte di ciò che sto qui documentando, per concentrarmi su questo discorso, è solamente il processo dell'entrare nel suo ambito. Alcune differenze nella concettualizzazione delle intenzioni dei cantanti di queste diverse versioni vengono percepite dagli ascoltatori – c'è un senso secondo il quale non si può davvero preferire il tipo di approccio di Wainwright a quello di Cale senza confrontare il primo con quello di Buckley – c'è meno il senso di dover confrontare Cale con Cohen, ma ciò probabilmente avviene perché a Cohen, che è l'autore della canzone, viene concesso di stare sopra questi paragoni. Comunque, di discorsi ce n'è più di uno. Ma non esiste un solo discorso. Semplificando, vediamo che chi risponde nel sito di Wainwright as-

12. Citato in <http://www.chromehorse.net/rants/rants01/hallelujah.htm> (visitato il 23 ottobre 2004).

sume che si debba avere una certa familiarità con la versione di Buckley, e si scusa quando l'ha conosciuta da poco. Nel sito indipendente di Greenspun, però, è la familiarità con Cale che viene data molto più per scontata (probabilmente qui c'è una questione legata all'età). Non si richiede, dunque, di avere conoscenze per essere abilitati a parlare di *Hallelujah*, soprattutto se si considera che, come vedremo, vengono fatti davvero pochissimi riferimenti a un'ulteriore versione.

V

Bene, non abbiamo ancora esaurito l'elenco di chi ha registrato *Hallelujah*. Bob Dylan, nientemeno, ha eseguito la canzone due volte, a Hollywood e a Montreal nell'estate del 1988.¹³ Lo stile di queste esibizioni è essenziale (con un accompagnamento solo di chitarra elettrica, basso e batteria), ed è una combinazione grezza delle versioni già discusse, poiché i testi sono quelli usati da Cohen, la veemenza dell'approccio vocale ricorda quella di Cale, mentre l'andamento molto vicino a quello del parlato durante una conversazione (il ritmo è molto flessibile e Dylan spesso ignora la melodia, sostituendola con la propria intonazione delle parole corrispondenti) si avvicina a quella di Buckley.

Nel 2004, Kathrin Williams ha registrato una versione passata significativamente sotto silenzio, sostenendo la sua chitarra, dolcemente arpeggiata, con una linea intermedia di violoncello e una sottile presenza di contrabbasso. Nonostante la sua versione forse si basi perlopiù direttamente su quella di Cohen (lei canta le parole «minor chord (accordo minore)», appropriate nell'ambito del lessico musicale, sostituendole alle più poetiche «minor fall (caduta minore)»), i suoi «hallelujah» finali sembrano avere attinto molto da Jeff Buckley. Il genere maschile/femminile del suo destinatario è lasciato nell'ambiguità.¹⁴

Ma, cosa più importante, c'è una versione chiave non menzionata nel discorso sin qui discusso, quella di Bono, cantante degli U2. Questa compare nel secondo album di tributi a Cohen, con versioni di una serie di artisti, uscito nel 1995 [Bono 1995]. È importante soprattutto rispetto al progetto di più ampio respiro che è stato qui prospettato, visto che la parola «hallelujah» ha una notevolissima presenza nel lessico di Bono. Bono sceglie una strada diversa rispetto ai vari testi lasciati da Cohen. Qui non ci sono né riferimenti a Betsabea né alla colomba sacra – la versione di Bono è nell'insieme più con i piedi per terra, per cui la sua tensione verso il trascendente avviene in un modo diverso. La tessitura è ancora più scarna, rispetto sia a Cale che a Wainwright – abbiamo solo un *groove* pulsante, tipo dance (niente acuti sulla batteria, niente piatti), differenti

13. Ringrazio Dai Griffiths e a Lee Marshall per avermi dato l'opportunità di ascoltarle.

14. Naturalmente ci sono molte altre versioni (per la stesura di questo articolo ho lavorato almeno su altre dodici). Alcune si possono trovare qui: <http://myoldkyhome.blogspot.com/2006/05/hallelujah.html> (accesso del 17 maggio 2007). Buona caccia!

suoni d'atmosfera filtrati che tendono verso il profondo, come se si fosse sott'acqua, sporadiche linee di tromba free-jazz che vagano qua e là nella tessitura. Bono declama le sue cinque strofe, con una voce in qualche modo melodica ma col suo stile tipico piuttosto rauco, cantando solo gli «hallelujah». Non ci sono componenti armoniche, ma sotto l'«hallelujah» c'è un accenno al basso originale. Ma, dato che questi sono gli unici accenni all'armonia, piuttosto che l'originale IV-vi ionio, troviamo un VI-I eolio – un contesto decisamente più negativo. La prima strofa passa subito alla seconda, senza ritornello. Questo entra dopo la seconda strofa, quando il filtro sulla batteria si inverte, producendo un sound molto più ricco di acuti, unitamente all'entrata del basso rudimentale. Il *groove* si blocca, per poi riapparire, all'inizio della terza strofa, che è seguita da un breve ritornello. Le strofe 4 e 5 hanno il loro ritornello, che però si allunga ogni volta, sicché rispetto all'inizio della canzone (col parlato, con testi piuttosto negativi) la sua fine è un'inversione, dominata com'è dall'iterazione costante di «hallelujah» da parte di Bono, per quanto sempre in un contesto eolio. Si può ipotizzare che gli ascoltatori possano essi stessi fornire la risoluzione al modo maggiore qui inespressa, che avrebbero potuto sentire realizzata da Cohen, Cale e Buckley (quasi certamente, chi si è procurato questo album aveva una profonda conoscenza delle performance di Cohen e degli altri due - a quel tempo, lui continuava a essere molto apprezzato). L'interpretazione di Bono è, quindi, qualitativamente differente da tutte le altre che abbiamo sin qui considerato. Piuttosto che rimanere impantanato nella propria situazione, per cui «hallelujah» è un rendersi conto che il fallimento «non è un alibi per nessun comportamento» (Cohen), o piuttosto che rimanere in un'espressione estatica, nella quale «hallelujah» è solo un'ulteriore «ode alla vita e all'amore» (Buckley), attraverso la canzone Bono mostra trascendenza (o, nelle sue parole, «elevation»). Ho già argomentato altrove [Moore 2002] che questa è una strategia che gli U2 hanno adottato nella loro musica più recente: sovvertire i sovvertimenti attuati nella postmodernità profana.

Questo non è l'unico contesto nel quale si trovano gli infiniti alleluia di Bono. Nel tour *Elevation*, di norma il brano di chiusura era *Walk on*, che Bono terminava con alcuni ritornelli di *Hallelujah* (vedi Es. 11).



Es. 11. Frammento di: U2, *Walk on* (senza data)

Si noti la terza maggiore ascendente con la quale è cantata la parola. Il suo effetto sul pubblico era chiaro:

Ci sono stati due momenti da far fermare il cuore: Bono schiacciato sullo schermo che pulsava, mentre sfumavano le note urlanti della chitarra in *The Fly* e, nel bis, le sue citazioni di *Hallelujah* di Leonard Cohen alla fine di *Walk On*. Va bene, questa è elevazione. Ma vediamo di non appiccicarci sopra un'etichetta.¹⁵

VI

Ho cominciato a pensare alle questioni che riguardavano questa canzone a partire dalla preoccupazione circa la mia negligenza costituita dal fatto che, di fronte ai miei baldi studenti, ignoravo la registrazione di Jeff Buckley. Rimango, però, dell'idea che non esista un posto "giusto" attraverso il quale entrare in un discorso (a meno che quel posto non sia quello nel quale a ciascuno capiti di entrare). Il punto di vista di E. H. Carr, sull'entrata di uno storico in un discorso, rappresenta il mio:

Talvolta parliamo del corso della storia come di un «corteo in cammino». Non è una brutta immagine, a patto che non induca lo storico a vedersi sotto forma di un'aquila che guardi la scena da una roccia solitaria [...]. Lo storico è semplicemente una figura oscura tra le tante, che arranca in un altro settore del corteo. E mentre questo si svolge, piegando ora a sinistra, ora a destra, e talvolta ripiegandosi su se stesso, *le posizioni relative dei vari settori mutano continuamente*. [Carr 1987, tr. it. 41. Il corsivo è mio].

Il posto da dove sono entrato è stato questa strana parola ebraica, "hallelujah". I repertori nei quali è presente impiegano appropriazioni ironiche di questa parola (Cohen, Cale, Cave, Thompson) e suoi usi "autentici" (Harrison), e persino traduzioni in ambito profano (Collins, Charles, Twain). Comunque, comprendono anche versioni che, in modi diversi, passano dalla prima posizione (l'appropriazione della canzone stessa di Cohen) all'ultima. È questa trascendenza che importa a chi ascolta Buckley, e a me quando ascolto Bono.

Traduzione di Alessandro Grisostolo e Luca Marconi

15. Recensito su <http://www.vh1.com/thewire/reviews/u2.jhtml> (sito chiuso). Un file mp3 dell'esibizione a Calgary è disponibile su <http://www.albapick.com/Users/U2/sanjose.htm> (visitato il 23 ottobre 2004).

APPENDICE

Si trascrivono qui, per pura comodità del lettore, le prime 5 strofe del testo di *Hallelujah* così come si trovano nel sito:

<http://members.aol.com/mjhinton/poems/hallelujah.htm>

I've heard there was a secret chord
that David played, and it pleased the Lord
but you don't really care for music, do you?
it goes like this
the fourth, the fifth
the minor fall, the major lift
the baffled king composing Hallelujah

Your faith was strong, but you needed proof
you saw her bathing on the roof
her beauty and the moonlight overthrew you
she tied you
to a kitchen chair
she broke your throne, she cut your hair
and from your lips she drew the Hallelujah

Baby, I've been here before
I know this room,
I've walked this floor
I used to live alone before I knew you
I've seen your flag on the marble arch,
but love is not a victory march
it's a cold and it's a broken Hallelujah!

There was a time you let me know
What's really going on below
but now you never show it to me, do you?
I remember when I moved in you,
and the holy dove was moving, too,
and every breath we drew was Hallelujah!

Now maybe there's a God above,
but all I ever learned from love
is how to shoot at someone who outdrew you.
And it's no complaint you hear tonight,
and it's not some pilgrim who's seen the light—
it's a cold and it's a lonely Hallelujah!

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CARR E. H. (1987²), *What is history?*, Penguin, London (trad. it. *Sei lezioni sulla storia*, Einaudi, Torino 2000).
- CLARKE D. (cur. 1989), *Penguin encyclopedia of popular music*, Penguin, London.
- COHEN L. (1993), *Stranger music: Selected poems and songs*, Jonathan Cape, London.
- GOLDSTEIN R. (1969), *The poetry of rock*, Bantam, New York.
- GRIFFITHS D. (2000), *Home is living like a man on the run: John Calès Welsh Atlantic*, in *Welsh music history*, vol. IV, University of Wales Press, Cardiff, 159-85.
- MOORE A. F. (2002), *Looking for the kingdom come: Questioning spirituality in U2*, «Popular Musicology Online», <http://www.popular-musicology-online.com/papers/2002/moore.html>.
- WALSER R. (2003), *Popular music analysis: Ten apofthegms and four instances*, in A. F. Moore (cur.), *Analysing popular music*, Cambridge University Press, Cambridge , 16-38.
- WALSH N. P. (2001), *'I never discuss my mistresses or my tailors'*, in «The Observer Magazine», 14 October, 11-15.
- ZOLLO P. (1997), *Songwriters on songwriting*, Da Capo, New York.

RIFERIMENTI DISCOGRAFICI

- BELAFONTE H. (1958), *Belafonte Sings the Blues*, RCA Victor.
- BONO (1995), *Hallelujah*, in *Tower of Song: The Songs of Leonard Cohen*, Various artists, A&M Records.
- BUCKLEY J. (1994), *Hallelujah*, in *Grace*, Columbia.
- CALE J. (1991), *Hallelujah*, in *I'm Your Fan (Tribute to Leonard Cohen)*. Various artists, Atlantic.
- CALE J. (1992), *Hallelujah*, in *Fragments of a Rainy Season*, Hannibal.
- CALE J. (2001), *Hallelujah*, 15, "Wedding Preparation", in *Shrek*. DVD, Directed by Andrew Adamson and Vicky Jenson, DreamWorks/Pacific Data Image.
- CAVE N. (2001), *Hallelujah*, in *No More Shall We Part*, Mute.
- CHARLES R. (1957), *Hallelujah, I Love Her So*, in *Ray Charles*, Atlantic.
- COHEN L. (1968), *Suzanne*, in *Songs of Leonard Cohen*, Columbia.
- COHEN L. (1969), *Songs from a Room*, Columbia.
- COHEN L. (1984), *Hallelujah*, in *Various Positions*, Columbia.
- COLLINS J. (1962), *Sing Hallelujah*, in *Golden Apples of the Sun*, Elektra.
- HARRISON G. (1970), *My Sweet Lord*, in *All Things Must Pass*, EMI.
- THOMPSON R. (1974), *We Sing Hallelujah*, in *I Want to See the Bright Lights Tonight*, Island.
- TWAIN S. (1995), *God Bless the Child*, in *The Woman in Me*, PolyGram.
- U2 (1991), *Whose Gonna Ride Your Wild Horses?*, in *Achtung Baby*, BMG.
- WAINWRIGHT R. (2001), *Hallelujah*, in *Shrek*, Movie soundtrack, DreamWorks.
- WILLIAMS K. (2004), *Hallelujah*, in *Relations*, Warner.
- ZZ TOP (1972), *Chevrolet*, in *Rio Grande Mud*, Warner Bros. Records.

Tiziana Sucato

IL MOTTETTO *Ave Regina celorum / Mater innocencie /*
Ite missa est (Joseph)
DI MARCHETTO DA PADOVA NEL CONTESTO DELLA PRODUZIONE
MOTTETTISTICA DEL PRIMO TRECENTO

Il mottetto *Ave Regina celorum/ Mater innocencie/ Ite* è conservato in un manoscritto miscelaneo di provenienza padovana recante la data 1325, è a tre voci e concordemente viene attribuito a Marchetto da Padova per la presenza dell'acrostico "marcum paduanum" nel *duplum*. Alberto Gallo ha ipotizzato che fosse una delle composizioni per l'Ufficio dell'Annunciazione cantate in occasione della consacrazione della cappella Scrovegni di Padova avvenuta nel 1305, poiché proprio da quell'anno e almeno fino al 1307 è documentata la presenza di Marchetto nella cattedrale padovana quale *magister scholarum* [Gallo 1974]. Nel presente articolo vorrei proporre alcuni elementi a favore dell'ipotesi che il mottetto marchettiano possa essere stato composto nel secondo, e non nel primo decennio del Trecento. Il mio intento è di mostrare che l'organizzazione del materiale musicale del mottetto *Ave / Mater / Ite*, soprattutto per quanto riguarda i procedimenti di tensione e risoluzione, è compiutamente ascrivibile all'Ars nova e quindi non compatibile con la datazione alta (1305) proposta da Gallo. Per fare questo confronterò il mottetto marchettiano con un mottetto nello stile di Petrus de Cruce considerato tra i musicisti più innovativi e certamente composto nei primissimi anni del Trecento e con alcuni mottetti che con altrettanta certezza sono stati composti invece nella seconda decade. Non prima di aver brevemente dato conto di quanto fino ad ora è stato detto in proposito.

1. Il dibattito sulla datazione del mottetto

Lo scandaglio dei diversi aspetti della composizione marchettiana da parte di Eleonore Beck e Anne Robertson ha condotto a raccogliere nuovi elementi a sostegno della datazione proposta da Gallo, viceversa Kurt von Fischer e Virginia Newes ne hanno individuati altri per corroborare l'ipotesi di una datazione posteriore. Nel testo del *triplum* Eleonore Beck [Beck 1999] ha individuato un in-

dizio che confermerebbe la stretta relazione del mottetto di Marchetto con il progetto degli affreschi di Giotto nella cappella Scrovegni a Padova. L'indizio in questione si trova nell'affresco che rappresenta la processione di Maria e delle sue ancelle verso la casa di Giuseppe dove la Vergine è accolta da un gruppo di tre musicisti. Uno di essi suona la viella e gli altri due hanno le mani in posa per suonare una tromba a canna lunga. Nel riquadro è perfettamente leggibile un ripensamento di Giotto che decise di eliminare una tromba ripristinando al suo posto il cielo azzurro e di accorciare l'altra sino a renderla identificabile con una cennamella. Secondo la Beck Giotto avrebbe ritoccato la composizione originaria al fine di creare un rimando visivo tra il mottetto e gli affreschi realizzati, in considerazione del testo del mottetto stesso il cui *triplum* nomina sia la viella (*mulieribus tu chorum / regis dulci viella*) sia la cennamella (*fructus dulcis quo iustorum / clare sonat cimella*).

Una diversa ipotesi interpretativa [Tintori e Meiss 1962], come segnala la stessa Beck, poneva l'intervento di Giotto in relazione al desiderio di contemperare meglio l'atmosfera calma e di dignitosa umiltà della Vergine con il suono degli strumenti a lei affiancati e quindi per creare un ambiente sonoro coerente con la scena raffigurata.¹ L'ipotesi della Beck ha come presupposto 1) che lo strumento rappresentato sia una cennamella e 2) che il distico del mottetto possa essere riferito al riquadro della processione di Maria verso la casa di Giuseppe. Bisogna considerare che la causalità fra 1) e 2) è possibile proprio in virtù della particolarità che la cennamella sia raffigurata al posto delle trombe, e che essa rappresenti lo strumento «dei giusti»; il testo marchettiano sosterebbe tale interpretazione. Come fa notare la stessa Beck, uno strumento corto identificabile con la cennamella è utilizzato al posto delle più consuete trombe, e quindi con una medesima funzione, anche nel riquadro che sovrasta l'Annunciazione, all'interno sempre della cappella Scrovegni, rendendo non improbabile il valore simbolico che ad esso sarebbe attribuito anche nel concertino che attende le vergini davanti alla casa di Giuseppe. Se effettivamente il distico del mottetto fosse da riferire al riquadro in oggetto si complicherebbe non poco la lettura di quest'ultimo: nel testo del *triplum* si dice che «la cimella dei giusti» suona per il «frutto dolce» e cioè per Gesù Cristo. Ciò implicherebbe che essa sarebbe da considerare come riferimento alla presenza di Gesù nel grembo di Maria prima del suo incontro con Giuseppe (cosa plausibile poiché la Vergine concepì per opera dello Spirito Santo prima di «abitare assieme»² a Giuseppe. Apparirebbe tuttavia più semplice ipotizzare che debba esserci stata una fonte

1. È stato notato che in questo modo Giotto si discosta dalla realtà padovana dei cortei nuziali per i quali l'uso delle trombe è ampiamente testimoniato.

2. Matteo, 1.18. Bisogna considerare che la presenza delle trombe avrebbe dovuto evocare Giuseppe, non presente nel riquadro, quale uomo giusto. Questo attributo tuttavia è esplicito nella presenza più discreta della palma sul terrazzino della casa verso la quale è diretta Maria. Nel salmo 91 (92).13 infatti si legge «il giusto fiorirà come palma».

d'altro genere, comune per entrambi gli artisti e non ancora individuata, alla base di questo utilizzo simbolico dello strumento corto.

La Beck inoltre quando suppone che Giotto abbia voluto inserire un certo tipo di strumenti musicali per adeguare la propria rappresentazione al mottetto istituisce implicitamente una gerarchia tra i due artisti. Se anche si vuole considerare che Marchetto fosse molto stimato, come sottolinea Beck, Giotto certamente non lo era di meno, e non si può non tenere conto del fatto che l'immagine ha maggior peso della parola cantata poiché permane e può essere contemplata. In Giotto la componente simbolica e il realismo trovano uno straordinario equilibrio e una sintesi efficace: proprio in questo si caratterizza la novità del suo stile. Se il valore simbolico della cennamella non fosse stato condiviso dalla comunità alla quale si rivolgevano gli affreschi perché mai egli avrebbe dovuto rinunciare alla leggibilità della raffigurazione per il distico di un mottetto? D'altra parte se non si vuole attribuire ad una scarsa fantasia poetica la scelta di uno strumento che potesse soddisfare la rima (il *triplum* prevede coppie di versi con rima *-orum / -ella*), due sono le ipotesi economiche: 1) una qualche tradizione esegetica diffusa a Padova indicava uno strumento corto come adatto a rappresentare lo "strumento dei giusti" ed a questa entrambi si ispirarono; 2) se una relazione può essere istituita tra il riquadro e il mottetto la direzione del "prestito" è differente: Marchetto si ispirò a Giotto per la scelta degli strumenti da inserire nel *triplum* del mottetto e non viceversa (e in questo caso la data dell'inaugurazione della cappella sarebbe da considerare come limite *post quem*). In realtà, il solo legame che si può ragionevolmente ipotizzare tra la cappella e il mottetto è dato dal tema dell'Annunciazione, centrale per entrambi. La sottolineatura di questo aspetto si deve agli studi della Robertson.

Il *tenor* del mottetto marchettiano, privo di testo nel manoscritto padovano, è stato recentemente identificato appunto da Anne Robertson [1995, 291]: si tratta di una porzione di canto piano legata alla liturgia dell'Annunciazione. In particolare in un codice conservato presso la Biblioteca Nazionale di Parigi (lat. 1107) la melodia dell'*Ite missa est* per la liturgia dell'annunciazione è rubricata anche come *Joseph*. La doppia denominazione (*Ite missa est* e *Joseph*) è dovuta al fatto che nell'Alleluia *Missus est Gabriel*³ la stessa melodia si presenta anche nel versetto sulla parola *Joseph* (*Missus est Gabriel a Deo civitatem Galilee ad Mariam virginem desponsatam Joseph*). La Robertson evidenzia inoltre che questa melodia è conservata in più di un centinaio di manoscritti e che di questi il maggior numero apparteneva ai francescani e un numero minore, sebbene cospicuo, ai domenicani. La scoperta conferma che si tratta di un mottetto legato al tema dell'Annunciazione e chiarisce la relazione del *tenor* con quanto intonato dalle altre voci. Tale conferma (oltre che la presenza di numerose conso-

3. La Robertson spiega che questo Alleluia è, con ogni probabilità, una contraffazione duecentesca del ben più noto Alleluia *Spiritus Sanctus* per la Pentecoste databile intorno al decimo secolo.

nanze imperfette di terza di cui parleremo dopo) rende plausibile, secondo la Robertson, l'interpretazione proposta da Gallo.⁴

Il *tenor* del mottetto *Ave / Mater / Ite*, inoltre, come ricorda Virginia Newes [1996], è uguale a quello del mottetto *Se grace / Cum venerint / Ite* della Messa di Tournai, del quale ci accingiamo a parlare. Ciò che più importa invero non è solo l'uguaglianza del *tenor*, ma è che la somiglianza fra i due mottetti coinvolge il loro impianto formale: entrambi infatti presentano il *tenor* come «*middle-voice*», collocata fra il *triplum* e il *motetus*. Questa tecnica compositiva, per quanto testimoniata dai manoscritti a nostra disposizione, era molto diffusa in Inghilterra mentre annovera pochi esempi nel continente e tutti databili almeno nella seconda decade del Trecento, compreso l'*Ite missa est* della Messa di Tournai che la Newes suppone Marchetto abbia preso a modello, sebbene non le sia stato possibile percorrere, attraverso i codici superstiti che tramandano quest'ultimo mottetto, le occasioni nelle quali Marchetto avrebbe potuto ascoltarlo o leggerlo, né rintracciare un manoscritto a Padova che conservi questa versione della melodia del canto piano.

Sempre la collocazione del *tenor* suggerì a Kurt von Fischer [1978] di paragonare il mottetto marchettiano al primo mottetto conosciuto che presentasse una medesima impostazione e avesse similmente un inizio solistico: il mottetto di Vitry *Quoniam secta latronum / Tribum que abhorruit / Merito*. Per questa somiglianza Kurt von Fischer ritenne di poter datare il mottetto marchettiano al secondo decennio del Trecento. Anche a questo mottetto di Vitry dedicheremo ora la dovuta attenzione.

L'eventuale presenza di un *tenor* isoritmico è stato un altro aspetto della tecnica compositiva che ha ricevuto attenzione da parte dei musicologi poiché considerato lo spartiacque tra l'*Ars antiqua* e l'*Ars nova* e quindi sufficiente a datare una composizione. Margaret Bent [1984, 94-5] aveva posto addirittura in dubbio che il *tenor* del mottetto marchettiano fosse elaborato secondo la tecnica che sarà principe nell'*Ars nova*, poiché, a suo giudizio, il suo livello di complessità non è molto dissimile da quello dei *tenores* della tarda *Ars antiqua*. Tuttavia Daniel Leech-Wilkinson [1995], un decennio più tardi, ha evidenziato come il passaggio fra l'*Ars antiqua* e l'*Ars nova*, per quanto riguarda l'elaborazione del *tenor*, sia stato, per così dire, fluido. È noto che Philippe de Vitry porta a perfezione un modo di costruire l'impianto delle voci che il Novecento ha definito mottetto "isoritmico", intendendo con il termine quel procedimento grazie al

4. A favore di questa interpretazione si è schierato recentissimamente anche Bernard Vecchione [2008] che ha scoperto nel testo latino della voce del duplum un acrostico analogo e parallelo a quello con cui Marcus Paduanus firma la sua opera: si tratta delle lettere E-S che Vecchione interpreta come le iniziali del nome di Enrico Scrovegni, che aveva commissionato gli affreschi nella cappella. L'analisi di Vecchione, presentata a Trento in un convegno che ha avuto luogo fra il 18 e il 20 gennaio 2008, è densa di argomenti e di riferimenti che meriterebbero un'attenzione particolare. Purtroppo, data la brevità del tempo a disposizione, e dato il fatto che gli atti del convegno non sono ancora stati pubblicati, non mi è stato possibile prendere in considerazione il suo contributo.

quale una porzione di canto piano (che assume il nome di *color*) viene dotata arbitrariamente di un ritmo e viene suddivisa in più parti ciascuna dotata di quel ritmo, le *taleae*. In questa forma essa è collocata come *tenor* a fondamento di due o tre voci che possono anch'esse presentare o no elementi di regolarità e simmetria. A grandi linee tale procedimento è stato messo a punto dopo il primo decennio del Trecento. Leech Wilkinson ha mostrato come questo raggiungimento della tecnica compositiva si sia affinato con molta gradualità e come da solo non basti a datare una composizione. Egli, a dimostrazione di tale assunto, ha posto a confronto il mottetto n. 273, trådito nel codice Montpellier H196 insieme ad altre composizioni dell'ultima Ars antiqua, con *Super / Presidentes*, composizione appartenente al *Roman de Fauvel* i cui testi e composizioni, tra le quali un buon numero sono di Vitry, sono databili nel secondo decennio del Trecento. Ebbene, entrambi i mottetti presentano una "moderna" struttura isoritmica nel *tenor*. Mentre invece un altro mottetto contenuto nello stesso *Fauvel*, *Scariotis / Jure*, pur databile nel 1313, non mostra alcuna regolarità nelle frasi delle voci superiori né un *tenor* nel quale sia riconoscibile una periodicità.

2. Tendenze stilistiche in tre mottetti fra il XIII il XIV secolo

Poiché vorrei sostenere la datazione del mottetto marchettiano al secondo decennio del Trecento in base al modo nel quale la materia musicale è elaborata, mi è utile il lavoro di due studiosi che hanno analizzato il repertorio mottettistico, tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento: Ludwig Seel [1987], per registrare il mutamento di ampiezza dello spazio sonoro e l'utilizzo delle varie combinazioni ritmiche presentate dalle diverse voci; Catherine Lloyd [2002], per descrivere il momento di passaggio tra l'Ars antiqua e l'Ars nova con lo scopo di cogliere gli elementi di continuità tra i due periodi che per consuetudine storiografica vengono considerati separati quasi da una frattura. Entrambi i lavori forniscono materiali di confronto utili per affrontare il problema della datazione del mottetto marchettiano.

Dal lavoro di Catherine Lloyd [*ibid.*, 73-4] emerge infatti con ricchezza di dettagli che:

La mancanza di tensioni nella successione degli intervalli è tipica della polifonia del tredicesimo secolo in generale, ed è una caratteristica che la distingue dalla polifonia del quattordicesimo secolo. Questo perché la tensione che si crea grazie all'uso delle sonorità imperfette è circoscritta al tempo debole della perfezione e perché l'andamento del discanto non consente la loro preparazione o il loro prolungamento. L'uso di discordanze e concordanze imperfette non crea un reale senso di anticipazione dal momento che sono di breve durata. Nella polifonia del quattordicesimo secolo invece il potenziale di tensione e risoluzione attraverso l'uso di sonorità imperfette e perfette affiancate è in parte realizzato grazie all'introduzione delle terze e seste, ma anche conferendo maggior prominenza alle sonorità imperfette, in particolare a quelle non associate alla quinta.

In altre parole quello che cambia all'inizio del Trecento e diviene la cifra del nuovo modo di fare musica è una diversa concezione della temporalità che è data 1) dalla qualità delle linee melodiche nel loro insieme, ossia dalla loro estensione e dalla presenza d'individuabili gerarchie tra le altezze; 2) dalla condotta ritmica delle singole voci; 3) dalla qualità degli aggregati sonori, ovvero delle sonorità e 4) dalla dislocazione di queste ultime sull'asse direzionato del tempo. È dunque importante avere un sistema di analisi che a partire dai risultati ottenuti dai due studiosi consenta di cogliere nelle composizioni analizzate gli elementi che le costituiscono come fatto musicale globale. È stata Sara Fuller [1986] a introdurre il termine "sonorità" affrontando lo studio di una composizione di Machaut nella quale intendeva porre in risalto il modo in cui il susseguirsi di diversi aggregati sonori modella lo scorrere del tempo in base a tensioni e risoluzioni, ossia il modo nel quale la composizione diventa processo temporale. Più precisamente, per sonorità s'intendono gli aggregati verticali formati da combinazioni di intervalli e quindi da almeno tre suoni. Le sonorità possono essere perfette (P) quando sono formate da combinazioni di unisoni, quinte e ottave e relativi composti (dodicesima); imperfette (I) quando sono formate da combinazioni di n intervalli perfetti più uno imperfetto (unisoni e ottave più terza o sesta, quinte con terza intermedia); doppiamente imperfette (DI) se combinano due o più intervalli imperfetti (terze e/o seste); doppiamente imperfette *alterate* ($\overline{DI}$); imperfette *alterate* ($\overline{I}$) e dissonanti (D) ossia formate da qualunque combinazione di intervalli consonanti e dissonanti. Questa classificazione delle sonorità tiene conto dell'ulteriore riflessione di Sabaino, del quale si adotta anche la simbologia [Sabaino 1999, 306], che in ambito di Ars nova italiana ha ampliato e tematizzato i procedimenti analitici adottati dalla Fuller per meglio descrivere ciascuno degli elementi della composizione *in vivo* e per riuscire a ridurre al minimo la componente soggettiva e di arbitrarietà connessa all'analisi.⁵

Primo esempio: Je cuidoie bien metre jus / Se j'ai folement ame / Solem di Petrus de Cruce:

Prenderò in esame gli aspetti sopra elencati nelle composizioni che la letteratura musicologica ha posto in relazione con il mottetto di Marchetto (*Tribum que non abhorruit / Quoniam secta / Merito* di Vitry e l'*Ite missa est* della Messa di Tournai) e per porre in risalto le loro caratteristiche mostrerò sommariamente quelle di un mottetto dell'Ars antiqua. Uno in particolare è individuato

5. Si considera come ipotesi praticabile anche il percorso analitico esposto nel medesimo articolo, e cioè che gli episodi musicali tendano a essere costruiti secondo uno schema riconoscibile che prevede la presentazione/affermazione di un'area sonora, il suo prolungamento, una conclusione su una sonorità perfetta, il cambio di sonorità attraverso una concatenazione di sonorità con forte tensione tra di loro (oppure per transito discendente) e la riproposizione del percorso, in forma quasi di una sintesi, alla conclusione del pezzo [Sabaino 1999, 312].

sia da Seel sia da Lloyd come il più rappresentativo della fase di passaggio: *Je cuidioie bien metre jus / Se j'ai folement ame / Solem* è infatti, secondo i due studiosi, il massimo raggiungimento dell'Ars antiqua e, in quanto tale, contiene i germi della nascente Ars nova. Si tratta del mottetto 332 copiato nell'ottavo fascicolo del Montpellier H196 (da ora in poi Mo 8/332) e databile nei primi anni del Trecento. Il *tenor* di Mo 8/332 è isoritmico a livello del *color*, il quale è ripetuto tre volte. La periodicità è rinforzata dal comportamento delle altre voci, che presentano cadenze⁶ nei medesimi punti all'interno di ciascun *color*.

Es. 1. Mottetto *Je cuidioie bien metre jus / Se j'ai folement ame / Solem* di Petrus de Cruce, bb. 1-5. Da Tischler [1978], pp. 209-13

6. Sara Fuller [1986, 54] considera la cadenza un caso particolare di «movimento direzionato» (*directed progression*). Il movimento direzionato è una successione di sonorità affiancate – la prima imperfetta in natura e instabile nella qualità, la seconda perfetta in natura e stabile nella qualità – nella quale la prima risolve nella seconda in accordo con le norme del contrappunto per la condotta delle voci [Fuller 1992, 231]. La successione assume il valore di cadenza quando a) si trova alla fine di una frase testuale-musicale in entrambe le voci superiori e al termine di una porzione significativa di *tenor*; b) il secondo elemento ovvero la risoluzione è relativamente lungo in durata. Quindi per cadenza si intende quel luogo della composizione dove si realizzano contemporaneamente più condizioni: una successione di sonorità imperfette e dissonanti risolve su un accordo perfetto, in concomitanza con il termine della frase di testo e/o della frase musicale della voce più acuta, nonché dove sono riconoscibili strategie ritmiche in tutte le voci atte a porre in evidenza il passaggio da una situazione di disordine ad una di ordine.

1) In Mo 8/332 l'ambito del *triplum* è sol_2 - sol_3 , mentre quello del *motetus* è re_3 - sol_2 , la distanza tra di esse è al massimo di un intervallo di quinta,⁷ sono dunque molto frequenti gli incroci tra le due voci. La linea melodica del *motetus* è delimitata non da una pausa, come accade spesso nei mottetti antichi, ma da una *longa* perfetta. Questo aspetto sarà una delle caratteristiche salienti dei mottetti più avanzati presenti in *Fauvel*. La distanza fra le voci estreme *triplum* e *tenor* supera l'ottava in soli tre casi sempre nella posizione do_2 - sol_3 . Un aspetto evidenziato da Seel e Lloyd è che, seppure l'ambito delle voci raggiunge in un punto la dodicesima, ciò non accade, come in alcuni mottetti di *Fauvel*, in punti dove riceverebbe particolare risalto come possono essere l'inizio dell'unità di misura o la sonorità conclusiva di una cadenza. Il *triplum* percorre dapprima il pentacordo ascendente la_2 - mi_3 nelle prime tre battute (cfr. Es. 1) e poi, stabilita a b. 3 l'altezza re_3 come significativa, si estende nelle battute successive sia verso il basso fino a sol_2 sia verso l'alto fino a sol_3 .

2) Il *motetus* ha un andamento ritmico più simile al *triplum* che al *tenor*, a differenza di quanto si registra in genere nei mottetti di Petrus de Cruce e in quelli che al suo stile si ispirano, nei quali *tenor* e *motetus* lenti fanno da supporto ad un *triplum* più rapido. Il connubio di *motetus* e *triplum* è assai frequente nelle composizioni presenti in *Fauvel*. Invece, com'è comune nei mottetti dell'Ars antiqua, il *triplum* mostra una notevole varietà di combinazioni ritmiche che gli conferisce un carattere quasi di estemporaneità (si veda Es. 1). L'attività ritmica del *motetus* aumenta a ridosso della sonorità perfetta che scandisce l'inizio del raggruppamento successivo (cfr. Es. 1). Il testo è in francese e composto di versi irregolari in entrambe le voci, ma accanto a questa caratteristica "antica" vi è un'attenzione particolare alla combinazione dei testi sul piano fonetico che sarà quasi la norma nei mottetti dell'Ars nova: essi sono collocati in modo che alla fine di ciascuna sezione vi sia la stessa rima nel *triplum* e nel *motetus*, o che le sillabe finali dei versi siano assonanti tra loro (Es. 1, b. 3 e 4 inizio b. 5 etc.). Nel *motetus*, infine, le parole sono declamate con uno stile che non è né melismatico né sillabico – in questo modo la distribuzione delle sillabe è flessibile – a fronte di un *triplum* più sillabico.

3) Le sonorità prevalenti sono quelle perfette che si presentano puntualmente sulle altezze del *tenor*: *re*, *fa*, *mi*, *do*, nella forma $\frac{8}{5}$ (cfr. Es. 2); le sonorità imperfette non sono mai in posizione esposta; due volte compare ad inizio battuta una consonanza imperfetta (a b. 8 – cfr. Es. 2 –, e ancora a b. 15).

7. Le due voci raggiungono tuttavia l'intervallo d'ottava a b. 19.

The image shows two staves of musical notation for a motet. The notation is in a medieval style, using square notes on a four-line staff. The notes are labeled with letter abbreviations (P, I, D, etc.) and numbers (8, 3, 12, 86, 5, 8, 12) indicating durations. The notes are labeled with solfège names: Re, Fa, Mi, Re, Do, Re, Do, Re, Do. The notation is on two staves, showing notes and rests with corresponding letter abbreviations and numbers indicating durations.

Es. 2. Mottetto *Je cuidoie bien metre jus / Se j'ai folement ame / Solem* di Petrus de Cruce. Successione delle sonorità. Ogni battuta corrisponde a due o tre *longae* che corrispondono all'Es. 1. La testa della nota in corpo minore indica una durata pari o inferiore ad una *brevis*. Sono riportati i primi due *colores* del tenor (rispettivamente nella prima e nella seconda riga). Il significato delle abbreviazioni (P, I, ecc.) è stato già indicato nel testo. Le note bianche corrispondono al *tenor*

4) Per quanto riguarda la dislocazione delle sonorità fra i tre tempi nei quali si articola la *longa*, si può osservare che il primo tempo della *longa* è prevalentemente occupato da sonorità perfette, e l'ultimo da sonorità imperfette o dissonanti, e al livello di raggruppamento di due o tre *longae* alternativamente, la maggiore concentrazione di intervalli dissonanti o imperfetti si ha a ridosso del raggruppamento successivo. Nel processo sonoro sono differenziati qualitativamente l'inizio e la fine del raggruppamento. Petrus de Cruce segue il dettato di Franco di Colonia⁸ che suggeriva la presenza di una *concordantia* (consonanze e sonorità perfette) all'inizio di ogni *longa*.⁹ Questa caratterizzazione dell'unità di misura non implica tuttavia che la successione di tali sonorità perfette e imperfette crei l'illusione di una "direzione": semmai si ha l'impressione di un "moto circolare" per via della prevedibilità degli eventi sonori e della poca varietà delle sonorità perfette. Tuttavia nel mottetto petroniano sono bene delineate alcune strategie: il ritmo del *motetus* viene sapientemente usato per enfatizzare l'arrivo su alcune sonorità, le cadenze sono utilizzate per porre in evidenza l'organizzazione del mottetto stesso e per sottolineare i suoni importanti. La dissonanza è considerata meno tensiva a ridosso di una sonorità perfetta rispetto alla sonorità imperfetta alterata e questo si ricava dalla constatazione che nel mottetto Mo 8/322 tutte le volte che vi è l'altezza C al *tenor*, quella sulla quale si conclude il mottetto, essa riceve la sonorità perfetta di più lunga persistenza che è sempre preceduta da una sonorità imperfetta o imperfetta alterata, mentre le altre altezze del *tenor* sono generalmente precedute da sonorità dissonanti.

Gli aspetti che si presentano *in nuce* nel mottetto petroniano si delineano con chiarezza nella musica arsnovistica connotando le composizioni di questo periodo a prescindere dalla maestria del compositore. In particolare l'estensione complessiva tra le voci estreme tende a divenire la dodicesima; questo significa che si fanno meno frequenti gli incroci tra le voci e si tende ad una individua-

8. Gli studiosi pensano di poter collocare l'attività di Franco da Colonia intorno al 1280.

9. Franco di Colonia (1974), *Ars cantus mensurabilis*, p. 73: «Item intelligendum est quod in omnibus modis utendum est semper concordantiis in principio perfectionis, licet sit longa, brevis vel semibrevis».

zione ritmica e melodica di ciascuna di esse. La grande varietà ritmica di ciascuna delle voci, propria dei mottetti antichi si semplifica per rendere maggiormente intelligibile l'andamento generale e poter creare uno scarto fra i luoghi della composizione nei quali le sonorità preludono a una cadenza e quelle nelle quali il materiale sonoro viene per così dire "svolto". La risoluzione delle cadenze tende a non essere inesorabilmente su una sonorità perfetta ma ad ammettere anche la sonorità imperfetta. Le sonorità imperfette sono dislocate quindi non solo nei "tempi deboli" e con durata trascurabile, ma acquistano sempre maggiore importanza e conquistano i luoghi esposti della composizione (come si è detto: l'inizio di unità di misura, la risoluzione delle cadenze, la fine di sezione) e a ridosso di una cadenza vi sono di preferenza sonorità imperfette alterate per imprimere maggiore forza alla risoluzione. I compositori fanno in modo che la linea melodica corrisponda alla struttura del testo e che vi sia relazione stretta fra le sezioni del mottetto individuate dalle cadenze e l'andamento del testo stesso che, è noto, nell'Ars nova diviene strutturato e frequentemente di lunghezza simile per le voci superiori.

Secondo esempio: Quoniam / Tribum / Merito di Philippe de Vitry

In questa prospettiva risulta di qualche utilità il confronto con un mottetto di Vitry datato 1317 [Bent-Wathey 1998] che presenta, similmente a quello di Marchetto, l'inizio solistico e la collocazione del *tenor* come voce centrale. In esso sono presenti molte delle caratteristiche descritte poc'anzi, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto formale. In breve:

1) il *triplum* modula il suo percorso tra le ottave do_3 - do_4 e re_3 - re_4 individuando all'interno di esse come significative rispettivamente le altezze fa_3 e sol_3 . Il *motetus* si muove nell'ottava fa_2 - fa_3 individuando come baricentro l'altezza do_3 . *Triplum* e *motetus* non si incrociano. L'intervallo tra di essi predilige ancora l'ottava e solo in pochi casi si muove verso la decima e tocca la dodicesima. Il *tenor*, organizzato in due *colores* di sei *taleae* ciascuno, è impostato sul secondo modo ritmico (Breve-Longa) e la sua periodicità è posta in evidenza dalla collocazione della medesima successione di sonorità negli stessi luoghi. La sua estensione è fra do_3 - sol_3 . Non si incrocia con le altre voci.

2) *Triplum* e *motetus* sono assai somiglianti per quanto concerne l'attività ritmica. È da notare che il numero delle figurazioni ritmiche è minore rispetto a quello riscontrabile nel precedente mottetto, a causa della semplificazione nella divisione della *brevis* che favorisce una maggiore percepibilità del *ductus* ritmico. Il testo è in latino, è strofico e presenta una elaborata rete di ripetizioni verbali e di assonanze fra le voci che è stata ampiamente illustrata da Margaret Bent [1997].

3) Le sonorità prevalenti sulle altezze del *tenor* sono quasi sempre quelle perfette nella posizione $\frac{8}{5}$.

4) La ricerca di Vitry in questo mottetto non coinvolge gli altri aspetti di novità che emergono nella sua produzione. Lo scorrere del tempo è costruito qualitativamente a livello di *maximodo*, ovvero le *longae* risultano organizzate di tre in tre: sulla prima *longa* la polifonia è a tre voci, mentre sulle altre due prevale l'assetto a due voci. Le consonanze imperfette e le dissonanze sono prevalentemente collocate nella *longa* pari del *maximodo*, cioè nel “modo debole”. *Quoniam* / *Tribum* / *Merito* di Vitry quindi mostra un'attenta pianificazione e razionalizzazione di ogni suo singolo aspetto formale conservando un'organizzazione qualitativa dell'unità di misura e non presenta sonorità e consonanze imperfette in posizioni esposte.

Lo scarto rispetto al mottetto di Petrus è ben visibile a livello di costruzione formale per una chiarezza complessiva della struttura ottenuta attraverso la scelta di un numero limitato di combinazioni ritmiche, per la delimitazione delle sezioni attraverso la scelta di uguali successioni di sonorità a conclusione di esse, oltre che per la regolarità metrica del testo adottato. L'aspetto che più qui interessa, ovvero la spinta che i materiali musicali ricevono dall'uso di consonanze imperfette e dalla presenza in sede di cadenza di consonanze imperfette alterate di una certa durata, è in questo mottetto di poco rilievo. La direzionalità verso alcuni accordi perfetti è ottenuta adottando opportune strategie (maggiore densità ritmica sia nel *triplum* sia nel *motetus*) in prossimità della cadenza, con la funzione di metterla in rilievo, come si può vedere negli esempi 3 e 4, ma non accade mai che la sonorità perfetta che conclude una cadenza sia preceduta da una sonorità imperfetta alterata o doppiamente alterata. Nel maggior numero di casi infatti è la consonanza imperfetta, ovvero due suoni, non una sonorità (tre suoni), a precedere la cadenza. L'approdo alla sonorità perfetta avviene all'interno del meccanismo complesso messo in atto da Vitry, come si vede nell'Es. 4, ma è preparata in due soli casi da sonorità imperfette come quelle dell'Es. 3.

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) in 4/4 time. The lyrics are: "fu - ri - bun - da non me-tu - it" and "(vispi) - li - o - - - - - num". The bottom staff shows figured bass notation: 8 A5, 5, 5, 5, 5, 8 G5.

Es. 3. Mottetto *Quoniam* / *Tribum* / *Merito* di Philippe de Vitry: sonorità imperfette in cadenza, bb. 17-20. Da Schrade [1956], p. 54

Più volte la risoluzione della cadenza sulla sonorità perfetta è raggiunta attraverso la successione di quattro quinte parallele che si configurano come una «progressione neutra» [Lloyd 2002] nella quale la quinta non può essere considerata una preparazione forte di $\frac{8}{5}$ perché non è dotata di sufficiente tensione

Quoniam / Tribum / Merito si differenzia dai mottetti dell'Ars antiqua per il diverso grado di elaborazione della struttura compositiva: il tempo musicale che in esso viene rappresentato è quello che, in quanto reso discreto dall'uomo, è controllato e dominato attraverso la misura, tuttavia la sonorità perfetta è ancora parte costitutiva del meccanismo ritmico. Ma nel mottetto di Vitry la costruzione della temporalità non sfrutta il nuovo ruolo che le consonanze imperfette hanno conquistato e non consente di comprendere a pieno la rivoluzione che si stava consumando in quegli anni e di cui il mottetto marchettiano è invece, a mio parere, testimonianza.

Es. 4. Mottetto *Quoniam / Tribum / Merito* di Philippe de Vitry: “progressioni neutre” a sol e a la, bb. 10-13, 52-55. Da Schrade [1956], pp. 54, 56

Se la complessità della struttura compositiva testimonia l'attitudine analitico-matematica del compositore, la costruzione della temporalità prescinde in qualche modo dalle competenze strettamente teoriche e si appunta verso le componenti fisiche del suono. Proprio questa nuova sensibilità rappresenta il paradigma in via di acquisizione nei primi decenni del Trecento. Vitry non manca ovviamente di usare un linguaggio ricco di tutte le varietà di consonanze

e sonorità imperfette nelle sue composizioni,¹⁰ ma nel mottetto presentato la sua ricerca si svolge su un fronte diverso, quello formale e analitico-matematico appunto, e per questo presenta, come vedremo, pochi elementi di confronto con il mottetto di Marchetto.

Terzo esempio: Se grace / Cum venerint / Ite (dalla Messa di Tournai)

Le caratteristiche che in questa sede interessano sono esibite con maggiore chiarezza nell'altro mottetto messo in relazione con quello di Marchetto: *Se grace / Cum venerint / Ite*. Anche quest'ultimo è costruito su di un *tenor* il cui ambito si colloca tra *triplum* e *motetus* e per questo motivo, si è detto, la composizione è tecnicamente confrontabile con quella di Vitry e con quella di Marchetto. In questo modo l'altezza *re*, che ne è il baricentro, può combinarsi sia con il *la* (Re_5^8) sia con il *sol* (Sol_5^8) offrendo quindi sonorità variate. Il *tenor* è costituito di due *colores*, ciascuno comprendente due *taleae*.

1) Le linee melodiche di *triplum* e *motetus* non si incrociano mai. Il *motetus* si muove entro le altezze do_2 - mi_3 , il *tenor* tra la_2 e fa_3 e scavalca il *triplum* in tre punti della composizione. L'estensione del *triplum* sta quasi sempre all'interno del pentacordo re_3 - la_3 entro il quale le altezze assumono ruoli pressoché fissi. Si attiva quindi una gerarchia tra di esse che consente al meccanismo della tensione di funzionare, visto il ristretto numero delle opzioni possibili. In particolare il *mi* consente tre esiti: imposta la prima cadenza su *sol* all'esordio della composizione; negli altri casi (come si può dedurre dall'Es. 5) appoggia l'altezza *re* per la sua carica di ambiguità, o viene utilizzato per sospendere il processo. Si è detto [Seel 1987, 45] che l'intervallo di dodicesima tra le voci estreme diviene progressivamente più comune nella polifonia ed è il riflesso dell'indipendenza che ciascuna parte conquista verso la fine del XIII secolo poiché la tecnica compositiva si affranca dall'uso massiccio dell'incrocio fra le parti. L'estensione oltre l'ottava della tessitura complessiva conferisce al mottetto della Messa di Tournai, quindi, una fisionomia sonora particolare. L'ampliamento dello spazio sonoro nelle sezioni a tre voci crea forte contrasto con le sezioni a parti strette o a due voci.

10. Nei mottetti di Vitry le cadenze non sono preparate da sonorità imperfette alterate o doppiamente imperfette alterate. Egli usa prevalentemente sonorità doppiamente imperfette o imperfette.



Es. 5. *Triplum* del mottetto *Se grace/Cum venerint / Ite*. La linea è divisa in segmenti che sono ordinati in modo da sovrapporre gli esiti dell'altezza *mi*

2) *Triplum* e *motetus* condividono le stesse combinazioni ritmiche anche se è il *triplum* ad avere una maggiore attività ritmica. Il numero di combinazioni è anche inferiore a quello presente nel mottetto di Vitry.

3) Le sonorità utilizzate comprendono tutte le posizioni delle sonorità perfette e imperfette. In *Se grace / Cum venerint /Ite* l'uso della dodicesima non solo è associato all'intervallo di quinta oppure di ottava, ma si presenta anche assieme alla consonanza imperfetta di decima.

4) A volte la risoluzione di una sonorità imperfetta (alterata o doppiamente alterata) in cadenza viene elusa attraverso un'altra sonorità imperfetta (Es. 6, bb. 11-15) prolungando così la tensione per molte *breves* (la risoluzione è a b. 17).

Es. 6. Anonimo, *Se grace / Cum venerint / Ite*, bb. 10-18. Da Van der Borren [1957], p. 32

Le frasi musicali seguono l'organizzazione in distici del testo cosicché la fine di ciascuno distico è contrassegnata in musica da una pausa di due *breves*, sebbene — cosa da sottolineare — la frase non si chiuda con una sonorità perfetta

(bb. 7, 12, 18), ad eccezione degli ultimi due versi (b. 35 e battuta finale) dove tale sonorità ha la durata di una *longa* ternaria. La sonorità perfetta non ricorre a intervalli regolari come nei casi precedentemente considerati ed anzi l'inizio della *longa* accoglie perlopiù sonorità imperfette e doppiamente imperfette. La temporalità viene caratterizzata e resa plastica dalla combinazione di simmetrie ritmiche e percorsi lineari ricorrenti, la sonorità perfetta è utilizzata per sottolineare il ruolo di un'altezza (non marca qualitativamente il tempo) poiché la caratterizzazione qualitativa del tempo non è in *Se grace / Cum venerint / Ite* da riferire, come nell'*Ars antiqua*, all'alternanza di sonorità perfetta e imperfetta nei tempi pari e dispari di una *longa*, ma alla coesione, interna a ciascuna *longa*, di ritmo, percorso melodico e contrappunto. Come si può osservare nell'Es. 7, l'intera b. 2 è coinvolta da sonorità imperfette (più precisamente Dissonante, Imperfetta alterata, Imperfetta doppiamente alterata) che risolvono nella successiva b. 3, risoluzione che occupa due terzi della *longa* ternaria. Analogamente la b. 5 prepara la sonorità perfetta di b. 6 la quale ha minor peso in termini di durata poiché nell'economia del mottetto è la sonorità perfetta su *sol* quella più importante ed è quella sulla quale infatti si conclude il pezzo.

Se gras - - - se nest a mormoin - tien con-trai - re et vraie a - mours gar-ni - e de de -

ne - rint mi - - - se ri de - - - gen - - - tes - - -

1 8 5 5 le 8 5 mis 10 6+ 12 8

Es. 7. Anonimo, *Se grace / Cum venerint / Ite*, bb. 1-6. Da Van der Borren [1957], p. 32

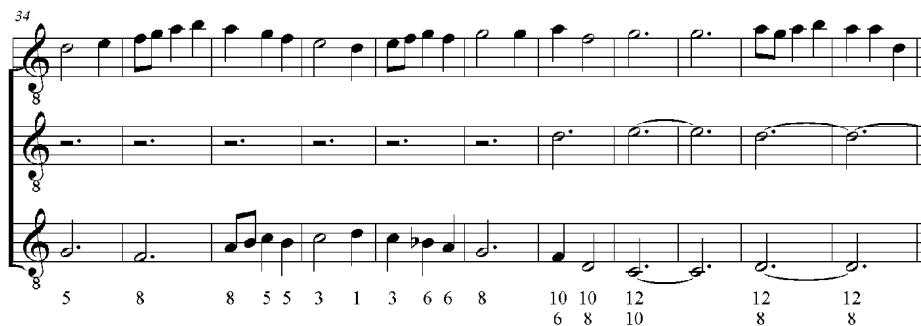
3. Il mottetto di Marchetto da Padova

Ora è possibile confrontare il mottetto di Marchetto con quanto fino ad ora descritto per verificarne le affinità. Nel *tenor* del mottetto *Ave / Mater / Ite* sono riconoscibili due *colores*, ciascuno costituito di tre *taleae*, ed una piccola coda.

1) Il *tenor* è posto fra il *triplum* e il *duplum* e la sua estensione è la_2 - fa_3 . L'estensione del *triplum* è re_3 - la_3 entro la quale le altezze assumono ruoli pressoché fissi. Come si è visto per il mottetto *Se grace / Cum venerint / Ite* il *mi* consente tre esiti: imposta cadenza su *sol*, appoggia l'altezza *re* per la sua carica di ambiguità, viene utilizzato per sospendere il processo. L'ambito del *duplum* è re_3 - do_2 . Le frasi musicali non seguono l'organizzazione del testo strofico in latino ma sono isoperiodiche (la prima frase si sovrappone completamente alla prima *talea*; nella sezione centrale le frasi sono di 14-15-14 *breves*; le due frasi che con-

cludono la composizione di 18 e 18 *breves*). Tra le voci estreme è più volte raggiunto l'intervallo di dodicesima.

2) Il *triplum* e il *duplum* condividono tutte le figurazioni ritmiche e vi è una grande economia nell'uso di esse: alcune figurazioni sono nettamente più usate rispetto ad altre. Tra di esse prevale in ogni caso il *triplum* cui il *duplum* funge da sostegno. La fisionomia ritmica e melodica del *duplum* cambia radicalmente quando il mottetto passa dalle due alle tre voci per l'ingresso del *tenor*, in presenza del quale ha valori ampi e minore mobilità (cfr. Es. 8). Quando entra il *tenor*, il *duplum* forma un duetto con esso, acquista una fisionomia ritmica più simile a quella del *tenor*, e quindi si muove a valori ampi, mentre il *triplum* permane nelle sue caratteristiche ritmico-melodiche. Quando il *tenor* tace, il *duplum* asseconda il *triplum* per lo più ricalcandone il ritmo, cosicché ne rinforza l'andamento.



Es. 8. Marchetto da Padova, *Ave / Mater / Ite*, bb. 34-44. Da Gallo-Fischer [1976], pp. 130

3) Poiché il *tenor* è fra *triplum* e *duplum* l'altezza *re*, che ne è il baricentro, può combinarsi sia con il *la* (Re_5^8) sia con il *sol* (Sol_5^8) offrendo quindi sonorità variate. Solo *re* e *sol* sostengono sonorità perfette di durata significativa (cfr. Es. 9). Marchetto fa spesso ricorso alla sospensione del discorso musicale adottando la sonorità doppiamente imperfetta di $\frac{10}{6}$ e costruisce su *do* la sonorità Do_{10}^{12} , con funzione di appoggio, prima della sonorità perfetta su *re* (cfr. Es. 8).



Es. 9. Marchetto da Padova, *Ave / Mater / Ite*, successione delle sonorità. Ogni battuta corrisponde a tre *breves*. La testa della nota in corpo minore indica una durata inferiore ad una *brevis*. È riportata parte del primo *color*. Le note bianche corrispondono al *tenor*

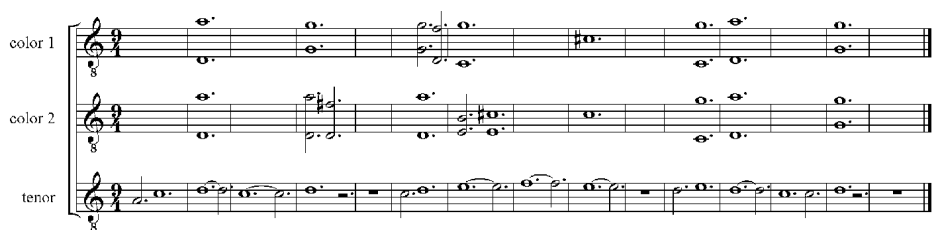
4) L'ingresso del *tenor* separa, temporaneamente, *triplum* e *duplum*¹¹ in termini di spazio sonoro, cambia il loro assetto e trasforma, ovviamente, le consonanze di due note in sonorità di tre, nonché conferisce pienezza al tessuto sonoro. Mentre in *Quoniam / Tribum / Merito* di Vitry l'alternanza fra sezione a tre voci e sezione a due è gestita dal compositore in funzione dell'approdo alla sonorità perfetta di inizio *maximodo*, in *Ave / Maria / Ite* l'ingresso differito del *tenor* è forse voluto al fine di renderne udibile l'incipit, ma il gran numero di pause in esso presenti fa in modo che si passi dalle agili sezioni a due voci alle più moderate, e dense fonicamente, sezioni a tre che, per effetto dei lunghi suoni tenuti da *tenor* e *duplum*, dilatano la percezione della pulsazione ritmica. Nelle sezioni a tre l'intervallo fra le voci estreme raggiunge frequentemente la dodicesima, tranne per le cadenze strutturali su *sol* (bb. 11-4; 47-50; 100-4; 112-5) nelle quali le voci non superano l'ambito dell'ottava. Questo perché il duetto *triplum-duplum* viene gestito dal compositore in modo tale che, in prossimità dell'ingresso del *tenor*, la distanza tra le voci raggiunga almeno l'ottava, per ampliarsi poi ulteriormente, mentre, quando il *tenor* tace, le due voci convergono anche verso l'unisono (cfr. Es. 9). In questo mottetto il *triplum* conduce il processo per via della sua forte componente melodica. Ma è l'esordio della composizione (cfr. Es. 10) che manifesta subito l'adesione alla nuova sensibilità collocando in posizione esposta gli aggregati instabili, le sonorità imperfette e assegnando loro un peso consistente per quanto concerne la loro durata. Un esordio nella sostanza in tutto simile a quello dell'*Ite missa est* della Messa di Tournai. Alla voce solista, che inizia la composizione, si affianca dopo poche *breves* la seconda voce su una consonanza imperfetta, nella fattispecie una sesta, a partire dalla quale l'intervallo tra le voci estreme si amplia, accoglie l'ingresso del *tenor* e attraverso una sonorità doppiamente imperfetta alterata della durata di due *breves* la cadenza raggiunge la dodicesima e la sonorità perfetta per ripartire con le sonorità instabili e concludere, attraverso un'altra cadenza, su *sol* con una sonorità perfetta.

The musical score shows three staves: triplum, Tenor, and duplum. The triplum staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The Tenor and duplum staves have a bass clef and a 3/4 time signature. The triplum staff has a key signature of one sharp (F#). The Tenor and duplum staves have a key signature of one flat (Bb). The score shows intervals and durations for each staff. The intervals are: 6, 6, 8, 10+, 12, 8, 5, 6+, 8. The durations are: 6, 6, 3, 6+, 8, 5, 3+, 3+, 5.

Es. 10. Marchetto da Padova, *Ave / Mater / Ite*, bb. 1-12. Da Gallo-Fischer [1976], p. 129

11. Unica eccezione le bb. 22-31.

L'inizio del mottetto ponendo immediatamente in evidenza le due sonorità possibili includenti il *re* (cfr. bb. 7 e 9) circoscrive idealmente il percorso entro il quale si muoveranno le voci. Le sole cadenze presenti nel mottetto sono infatti alternativamente su *re* e su *sol*.



Es. 11. Marchetto da Padova, *Ave / Mater / Ite*. Sono riprodotti il *tenor* (con le sue tre *taleae*) e le sonorità corrispondenti alle sue ripetizioni nel *color 1* e nel *color 2*. Le prime due sonorità del *color 1* corrispondono alle bb. 7 e 13 dell'Es. 10

Per il primo *color* (cfr. Es. 11) viene rispettata la prevedibile differenza di peso armonico attribuibile alle note che concludono le tre *taleae*: il primo *re* porta una sonorità perfetta Sol_5^8 , il *mi* che chiude la seconda *talea* è occupato per i due terzi da una consonanza imperfetta e il *re* della terza *talea* costruisce ancora una sonorità perfetta Sol_5^8 , anche se la sua importanza è indebolita dalla breve durata della note di *tripulum* e *duplum*. La rappresentazione del “tempo direzionato” nel mottetto marchettiano si mostra affidata alla combinazione di impulso ritmico e definita gerarchia tra le altezze, tale per cui scattano i meccanismi di attesa che le sonorità assecondano o eludono. Molto simile nelle scelte compositive è il mottetto di San Giorgio Maggiore *Ave corpus / Adolescens*, datato nel terzo decennio del Trecento: anche in esso l'isoritmia non prevale rispetto all'attenzione per la linea del *tripulum* che tende ad avere i caratteri di una melodia.

Marchetto mescola sapientemente elementi di novità e tecniche compositive “primitive”: nelle parti a due voci sembra di poter rintracciare il desiderio di evocare la polifonia semplice, di cui si hanno importanti testimonianze per la cattedrale padovana dove Marchetto fu *magister scholarum*. In queste sezioni sono frequenti moti paralleli, convergenze all'unisono, uso della sesta maggiore seguita dalla quinta.

Sebbene esposti in modo succinto credo che gli elementi presi in esame consentano di suggerire che il mottetto *Ave / Maria / Ite* sia stato composto con buona probabilità nel secondo decennio del Trecento. La condotta del contrappunto nelle parti a tre voci, ma soprattutto la dislocazione delle consonanze imperfette in luoghi esposti dello scorrere temporale, la totale assenza della demarcazione dell'inizio sia del *tempus* sia del *modus* attraverso le sonorità perfette, e l'uso dello spazio sonoro affrancato dal limite dell'ottava, dicono di un'acquisita distanza dal modo di comporre dell'*Ars antiqua*. Questi raggiungimenti erano

già possibili nel 1305? Per la configurazione dei dati a nostra disposizione «Dicimus quod non» [Marchetto da Padova 2007, *passim*].

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BECK E. (1999), *Marchetto da Padova and Giotto's Scrovegni Chapel frescoes*, «Early music» XXVII/1, 7-23.
- BENT M. (1984), *The Fourteenth-Century Italian Motet*, in G. Cattin e P. Dalla Vecchia (cur.), *l'Ars Nova italiana del Trecento*, VI, Edizioni Polis, Certaldo, 85-116.
- BENT M. (1997), *Polyphony of Texts and Music in the Fourteenth-Century Motet: "Tribum que non abhorruit / Quoniam secta latronum / Merito hec patimur" and Its "Quotation"*, in D. Pesce (cur.), *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, Oxford University Press, New York, 83-103.
- BENT M.-WATHEY A. (cur. 1998), *Fauvel Studies: Allegory, Chronicle and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*, Clarendon Press, Oxford, 35-52.
- BORREN C. van der (1957), *Missa Tornacensis (La Messe de Tournai)*, American Institute of Musicology, s.l. (Corpus mensurabilis musicae, 13).
- FISCHER K. von (1978), *Philippe de Vitry in Italy and an homage of Landini to Philippe*, in A. Ziino (cur.), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, Certaldo, 225-36.
- FRANCO DI COLONIA (1974), *Ars cantus mensurabilis*, G. Reaney-A. Gilles (cur.), *American institute of musicology* (Corpus scriptorum de musica, 18).
- FULLER S. (1986), *On Sonority of Fourteenth-century Polyphony. Some Preliminary Reflections*, «Journal of Music Theory», XXX/1, 35-70.
- GALLO F. A.-FISCHER K. von (1976), *Italian Sacred Music*, L'Oiseau-Lyre, Monaco.
- GALLO F. A. (1974), *Marchetus in Padua und die "franco-venetische" Musik des frühen Trecento*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXXI/1, 42-56.
- LLOYD C. (2002), *Ars Antiqua-Ars Nova*, Ph.D. King's College, London.
- LEECH WILKINSON D. (1995), *The Emergence of "ars nova"*, «The Journal of Musicology», XIII/3, 285-317.
- MARCHETTO DA PADOVA (2007), *Lucidarium Pomerium*, testo latino e italiano, introduzione, traduzione e commento, di M. Della Sciucca-T. Sucato-C. Vivarelli, Edizioni del Galluzzo, Firenze (Le regole della musica, 3).
- NEWES V. (1996), *Early Fourteenth-Century Motets with Middle-voice Tenors. Interconnections, Modal Identity, and Tonal Coherence*, in U. Günther (cur.), *Modality in the Music of Fourteenth and Fifteenth Century*, Stuttgart, 31-52 (Musicological Studies and Documents, 49).
- ROBERTSON A. W. (1995), *Remembering the Annunciation in the Medieval Polyphony*, «Speculum», LXX, 275-304.

- SABAINO D. (1999), *Per un'analisi delle strutture compositive nella musica di Francesco Landini: il caso della ballata "Contemplant le gran cose" (3¹)*, in M. T. Rosa Barez-zani - A. Delfino (cur.), *"Col dolce suon che da te piove". Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo*, SISMELE Edizioni del Galluzzo, Firenze, 259-322.
- SCHRADE L. (1956), *Roman de Fauvel, the work of Philippe de Vitry, French cycles of the Ordinarium Missae*, Oiseau-Lyre, Monaco (Polyphonic Music of Fourteenth Century, 1).
- SEEL L. (1987), *Studien zu Klangraum und Klangordnung in der Motette der späten Ars Antiqua*, Bärenreiter, Kassel ecc.
- TINTORI L.- MEISS M. (1962), *The Painting of the Life of St. Francis in Assisi: with notes on the Arena Chapel*, University Press, New York.
- TISCHLER H. (1978), *The Montepellier codex*, A-r Edition, Madison, (Recent researches in the music of the Middle Ages and early Renaissance, 6-7).
- VECCHIONE B. (2008), *Poétique du motet médiéval de dédicace: nouvelles considerations sur l'Ave regina celorum de Marchetto da Padova*, comunicazione presentata al convegno: «Il 'nuovo' in musica e in musicologia: estetiche tecnologie linguaggi», Università di Trento, 18-20 gennaio 2008, Atti in corso di stampa.

Luisa Curinga

REVERSE ENGINEERING E ANALISI MUSICALE:

UNA PROPOSTA DI APPLICAZIONE

1. *Reverse engineering* e analisi musicale: quale correlazione?¹

La *reverse engineering* è un procedimento di natura scientifica nato intorno al 1940 in ambito informatico, inizialmente per scopi militari.² Esso consente la comprensione di un sistema attraverso l'identificazione dei suoi componenti o dei suoi elementi strutturali, scoprendo relazioni tra loro e generando astrazioni a partire da queste informazioni. Nell'ultimo ventennio sono state proposte diverse definizioni della *reverse engineering*: secondo Elliot Chikofsky e James Cross «la reverse engineering è il processo di analisi di un sistema finalizzato a creare rappresentazioni di quel sistema a un più alto livello di astrazione» [Chikofsky-Cross 1990, 13]; per Richard Warden la RE può essere interpretata come «procedimento a ritroso attraverso un ciclo di sviluppo» [Warden 1992, 285]. In sintesi, per RE si intende il processo di scoperta dei principi tecnici di un dispositivo, un oggetto, o un sistema attraverso l'analisi dettagliata della sua struttura e del suo funzionamento, solitamente con l'intenzione di realizzare un nuovo dispositivo, oggetto, o sistema, che ottenga gli stessi risultati, senza tuttavia essere una copia dell'originale. La RE è quindi una metodologia in grado di recuperare delle strutture già esistenti a partire dal codice finale, senza bisogno delle sorgenti. Le applicazioni della RE si stanno via via estendendo anche ad altri campi oltre a quello informatico, tra cui la fisica, la biologia, l'economia, i beni culturali. Negli ultimi anni il rapporto tra musica e RE sta destando un certo interesse negli studiosi: la RE è stata per ora utilizzata per realizzare procedimenti di lettura di partiture scritte e come proposta di metodologia da adottare nell'insegnamento musicale; nel 2000, Peter Hoffmann ha applicato la RE per rico-

1. Desidero ringraziare sentitamente Gianpaolo Antongirolami, che, con le sue competenze musicali e informatiche, mi ha offerto stimolanti spunti di riflessione e preziosi consigli.

2. La *reverse engineering* (in italiano "ingegneria inversa"; d'ora in avanti RE) nacque infatti con lo scopo di copiare la tecnologia militare di altre nazioni, e fu spesso usata durante la seconda guerra mondiale e la guerra fredda. Viene comunemente impiegata anche per evitare di violare i diritti d'autore, o per eludere un brevetto.

struire l'algoritmo generatore di una composizione elettronica di Xenakis;³ nel 2003, Marc Battier auspicava una sua applicazione all'analisi [Battier 2003, 254].

Il presente contributo è orientato in questa direzione: intende infatti proporre un'applicazione delle procedure proprie alla RE all'analisi musicale, mutuandone le indicazioni di natura prettamente informatica e adattandole alle esigenze analitiche.⁴ Conforta in questo tentativo la considerazione dell'analogia concettuale tra l'analisi musicale e le metodologie di RE: entrambe di fatto si propongono, a partire da un oggetto finito, di andare indietro nel processo di formazione per comprenderne il funzionamento. L'impostazione strettamente matematica della RE sembra inoltre essere particolarmente adatta nel caso di composizioni fortemente strutturate, costruite su rapporti numerici. Per questo motivo, la scelta delle partiture dimostrative della possibile applicazione di questo nuovo metodo analitico, è ricaduta su alcune composizioni scritte tra il 1977 e il 1995, caratterizzate da procedimenti costruttivi di natura dichiaratamente matematica. Si tratta di *In Freundschaft*, per strumento monodico solo, di Karlheinz Stockhausen (1977); *Xas*, per quartetto di sassofoni (1987) di Iannis Xenakis; *Soft* per clarinetto basso (1989), *Rasch* per quartetto di sassofoni (1990), *Rasch II* per quartetto di sassofoni, vibrafono, marimba, percussioni (1 esecutore) e pianoforte (1995) di Franco Donatoni. I tre brani (il terzo suddiviso a sua volta in tre unità) rappresentano diverse declinazioni dell'interazione tra musica e matematica.

In Freundschaft di Stockhausen è edificato a partire da una "formula" (Formel), costruita, sia per quanto riguarda le altezze che le durate, su serie matematiche derivate dalla progressione numerica di Fibonacci. La formula è la base per la costruzione dell'introduzione, dei sette "cicli", delle due cadenze e della parte conclusiva in cui il brano è articolato [Stockhausen 1989; 1990].⁵ Alcuni esempi analitici relativi a *In Freundschaft* saranno funzionali per mostrare attraverso quali metodologie la RE si sviluppi, individuando gli stadi successivi di indagine, e focalizzando l'attenzione sugli aspetti peculiari sui quali essa è in grado di intervenire in maniera feconda.

3. Si tratta di *GENDY3* (1991), una RAC (rigorous algorithmic composition), ovvero una partitura elettronica non in notazione musicale, generata grazie a GENDYN, un programma informatico di sintesi del suono progettato dallo stesso Xenakis: l'idea di base è che un'intera struttura musicale, dai suoi aspetti più macroscopici ai dettagli più minuti, possa essere la diretta derivazione di un processo algoritmico descritto in poche linee di codice [Hoffmann 2000; Hoffmann 2004, 138].

4. Sembra meno interessante, se non addirittura inutile, proporre un'applicazione della RE intesa a riprodurre uno o più brani musicali, una volta noti i codici sorgenti. Infatti, anche i compositori che strutturano le proprie opere basandosi su rapporti numerici, tendono a rivendicare il ruolo, almeno parziale, dell'invenzione intuitiva [cfr. Stockhausen 1990, 11; Xenakis in Restagno 1988, 31; Donatoni in Restagno 1990, 31]. Inoltre, anche postulando la fattibilità tecnica di una tale operazione, non si vede effettivamente quale validità estetica o anche solo tecnica essa potrebbe rivestire.

5. La seconda indicazione bibliografica si riferisce alla trascrizione dell'analisi de *In Freundschaft* fatta da Stockhausen in occasione di una conferenza tenuta alla Civica Scuola di Musica di Milano il 20/3/1981.

Xas di Iannis Xenakis si basa invece su due sequenze di altezze, denominate *Crible A* e *Crible B* [Bertocchi 2001]. Il materiale di ogni *crible*, variamente giustapposto e/o intersecato in senso sia orizzontale che verticale secondo leggi matematiche stocastiche, è la base per la costruzione dell'intero brano, articolato in un percorso dall'“ordine” al “caos deterministico”. L'analisi condotta attraverso i metodi consueti, sembra poter essere notevolmente potenziata da un modello informatico basato sulle metodologie di RE, che riuscirebbe a far emergere con più facilità interrelazioni e connessioni. Ciò offrirebbe all'analista gli strumenti – a partire dai dati ottenuti – per poter comprendere la struttura profonda di un brano come questo, legato a complessi calcoli probabilistici.

Gli esempi da Donatoni sono stati scelti in quanto puntano l'attenzione su un particolare aspetto del fare compositivo, che investe non soltanto le dinamiche interne ad un brano, ma anche quelle che si sviluppano tra più pezzi, con relazioni a lunga distanza. Concepati come parte di un unico *corpus* di composizioni, essi si generano vicendevolmente e proliferano secondo meccanismi ispirati ad una concezione organicistica della creazione musicale. L'indagine non verterà quindi sui pezzi presi singolarmente, ma sui processi di costruzione, variazione e passaggio dei diversi elementi strutturali, nell'ambito di uno stesso brano e tra un brano e l'altro. In casi come questo la RE consente un agevole confronto anche tra un numero elevato di partiture messe in relazione tra loro.

Occorre avvertire che il vero compimento di un'applicazione della RE all'analisi musicale si avrebbe soltanto con la realizzazione di un modello informatico, un vero e proprio software specificamente indirizzato alla musica, che aiutasse l'analista nell'esame di partiture, o di insiemi di partiture. Ciò che intendo proporre in questa sede è una fase preliminare alla progettazione informatica vera e propria, ovvero una verifica delle potenzialità di RE in relazione all'analisi musicale. Tale verifica sarà condotta attraverso le metodologie proprie alla RE, allo scopo di testarne l'effettiva utilità per l'analisi, e di individuare quali tipi di strutture musicali e di interrelazioni essa potrebbe fruttuosamente esaminare.

2. Le metodologie di *reverse engineering*

Nel definire un itinerario analitico che segua le procedure di RE, mi sono avvalsa principalmente delle puntuali indicazioni che Liam O'Brien fornisce in un recente saggio [O'Brien 2005], nonché delle spiegazioni di Scott Tilley [Tilley 1998]. Sebbene i ragguagli specificamente tecnico-operativi volti alla costruzione di un software siano stati per il momento tralasciati, le tappe successive nelle quali si articola il processo di analisi seguiranno il modello concettuale informatico, e sono sintetizzabili come segue (cfr. Tab. 1).

REVERSE ENGINEERING

Data gathering:

Parsing (analisi statica)
Profiling (analisi dinamica)
Interviewing (estrazione dei dati)

Knowledge organization:

Organizzazione della conoscenza secondo i modelli: gerarchico, reticolare (*network*), relazionale

Information exploration:

Elaborazione delle informazioni → modellizzazione concettuale → comprensione del funzionamento dell'oggetto (sistema)

Tab. 1. Tappe analitiche mutuare dalle metodologie di *reverse engineering*

Le tre fasi principali consistono in una raccolta dati (*data gathering*), in una organizzazione della conoscenza a partire dai dati acquisiti (*knowledge organization*), e infine in una esplorazione delle informazioni (*information exploration*), tesa alla comprensione finale dell'oggetto di analisi, ed eventualmente alla sua riproduzione. Ogni fase è a sua volta articolata in passaggi successivi che affrontano gradi di complessità progressivamente crescenti. Partendo da un'acquisizione "statica", i dati vengono messi in rapporto scoprendo diversi tipi di relazioni strutturali e arrivando successivamente a comprendere il funzionamento del sistema.⁶ Lo scopo del *data gathering* è «di identificare artefatti e relazioni inerenti al sistema» [O'Brien 2005, 3]; gli obiettivi della *knowledge organization* sono «raccolgere un insieme efficiente di conoscenze, permettere un'analisi automatica, riflettere la prospettiva dell'utente» [*ibid.*] mentre la fase che raccoglie le fila di tutte queste informazioni, statiche, dinamiche e relazionali, per arrivare alla comprensione finale dell'oggetto di analisi, è rappresentata dall'*information exploration*.

Vedremo ora come questa sequenza di operazioni possa essere applicata all'analisi musicale. Le prime due fasi saranno messe in atto nell'analisi dei brani scelti. La fase relativa alla *information exploration* invece, può per ora fornire soltanto delle ipotesi sulle specifiche potenzialità d'indagine, dal momento che ancora manca il modello informatico, e che l'indagine sulle partiture proposte non è esaustiva, ma mira principalmente a esemplificare le metodologie di RE. Di conseguenza saranno suggerite alcune caratteristiche pertinenti la creazione

6. O'Brien sintetizza così le diverse attività connesse alla RE: «Data gathering: necessary to begin; Knowledge organization: structure model; Information exploration: understanding» [O'Brien 2005, 4]. La terminologia originale informatica è stata mantenuta, nonostante alcuni termini potrebbero probabilmente essere resi in maniera più appropriata in relazione alla musica. È il caso di «interviewing», utilizzato in informatica per l'estrazione dei dati, pur avendo un significato corrente di dialogo, interpolazione. Questa osservazione mi è stata suggerita da John Rink, che ringrazio.

di un modello musicale informatico frutto di astrazione, che trascenda la singola composizione o il singolo autore, per attingere a un piano più generale.

3. Karlheinz Stockhausen, *In Freundschaft*⁷

In Freundschaft è scritta in modo che tutto il lavoro si sviluppi da una «formula» di base. Faccio uso della parola «formula» perché si tratta di un termine più ricco che non «serie» o «tema». La formula serve per l'intera elaborazione dell'opera: io non ho apportato alcuna variante, o aggiunta: tutto si fonda esclusivamente sulla formula. [...] La formula ha cinque membri: il primo, di un suono; il secondo, di tre suoni; il terzo, di due suoni; il quarto, di cinque suoni, e il quinto di otto suoni. Vale, a questo proposito, una delle progressioni numeriche dette di Fibonacci: 1,2,3,5,8. Essa corrisponde non solo al numero dei suoni di ogni membro, ma anche alle diverse durate di ogni membro: 1/4, 2/4, circa 3/4, 5/4 e infine 8/4. Come si vede, le durate dei membri corrispondono alla progressione 1, 2, 3, 5, 8, in un ordine purtroppo diverso da quello del numero delle note: 1, 3, 2, 5, 8 [Stockhausen 1990, 8].⁸

Nel passaggio citato, Stockhausen spiega come il nucleo generatore dell'opera sia la *Formel*, i cui membri rispondono a precisi requisiti matematici. Ulteriori chiarimenti sul significato di *Formel* sono forniti in *Texte zur Musik* [Stockhausen 1989]: il termine formula è mutuato dalla matematica e dalla chimica, ma quando il compositore lo usò per la prima volta (in *Mantra*, 1970), associò a questi significati anche quello di *Zauberformel* (formula magica). Inoltre egli avverte: «Ciò che io chiamo *Formula* ha un profilo definito, una forma» [*ibid.*, 671].

Nell'Es. 1, i numeri nel circoletto indicano i cinque membri della formula de *In Freundschaft*, così come la presenta l'autore nei suoi articoli; a partire da questa, il pezzo è organizzato in una introduzione, sette "cicli", due cadenze e una sorta di coda con funzione di sintesi [Stockhausen 1990, 9-11]. La formula si configura come una sorta di *a priori*, dal momento che nel pezzo non si sente mai esattamente come è scritta nell'esempio; già nella prima esposizione infatti essa viene modificata, precisamente attraverso la riduzione del 5° membro («reduzierte Formel»: Stockhausen 1989: 674), come si vedrà meglio più avanti.

a) *Data gathering: parsing*

Applichiamo ora le metodologie di RE all'indagine sul brano, a partire dalla raccolta di dati preliminare, il *data gathering*. Il primo stadio, il *parsing*, è una

7. *In Freundschaft* è stata originariamente concepita per clarinetto (I esecuzione 1978). Negli anni successivi Stockhausen ne approntò diverse versioni, per i seguenti strumenti: flauto, flauto dolce, oboe, fagotto, corno di bassetto o clarinetto basso, violino, violoncello o contrabbasso, sassofono, corno, trombone, tromba, tuba. L'analisi qui proposta farà riferimento alla versione per flauto, quindi in *do*.

8. Una minuziosa descrizione della costruzione matematica de *In Freundschaft* è in Stockhausen 1989.

raccolta di dati statica: il pezzo viene osservato in maniera macroscopica per distinguere una prima articolazione interna, ovvero definire una divisione in sezioni. Nel caso de *In Freundschaft*, è possibile individuare la suddivisione indicata in Tab. 2.

Sezione I	Introduzione
Sezione II	I ciclo
Sezione III	II ciclo
Sezione IV	III ciclo
Sezione V	cadenza 1 (<i>Explosion 1</i>)
Sezione VI	IV ciclo
Sezione VII	V ciclo
Sezione VIII	VI ciclo
Sezione IX	cadenza 2 (<i>Explosion 2</i>)
Sezione X	VII ciclo
Sezione XI	conclusione (<i>Synthesis der beiden Schichten</i>)

Tab. 2. Stockhausen, *In Freundschaft*: parsing

La divisione è stata condotta sulla base di alcune osservazioni: la fine dell'introduzione è facilmente riconoscibile dall'accelerando con corona conclusiva e pausa molto lunga. Gli altri cicli si individuano grazie a diverse caratteristiche distintive: terminano sempre con un *molto ritenuto* e iniziano con *a tempo*; l'inizio di ogni sezione, ad esclusione del I ciclo, è affidato a una nota preceduta da un'acciaccatura; le sezioni sono inoltre separate da stanghette più spesse delle normali stanghette di battuta.⁹ Si può ipotizzare che il materiale su cui un computer effettuerebbe l'analisi sia di due tipi: la partitura, come astrazione grafica (immagine scansionata, letta da un OMR,¹⁰ o partitura trascritta con software di notazione, quale *Finale*®); l'esecuzione, come concretizzazione sonora della partitura (file registrato su computer o estrapolato da tracce di CD o tramite elaborazione in tempo reale di una performance dal vivo). Un'analisi della partitura può, nel caso di *In Freundschaft*, individuare la posizione delle stanghette spesse, i segni agogici, di dinamica, le figurazioni ritmiche, le altezze e le durate; l'analisi condotta a partire dal file audio può servire a confermare le risultanze dell'analisi condotta sulla partitura, e individuare inoltre le caratteristiche relative all'elemento timbro, non deducibili dal testo scritto. I due tipi di analisi si completano e si integrano.

9. Stanghette spesse compaiono anche in altri punti. Se ne vedrà più avanti il significato.

10. Un OMR (Optical Music Recognition), è un'applicazione specifica per la lettura musicale dell'OCR (Optical Character Recognition).

b) Data gathering: profiling

La seconda parte della raccolta dati, il *profiling*, è un'acquisizione di tipo dinamico. I vari elementi e le sezioni individuate con il *parsing*, sono cioè visti non autonomamente, ma in relazione tra loro, al fine di rilevare gli elementi di collegamento tra le varie parti. Ne *In Freundschaft*, il *profiling* si può tradurre nell'esame del processo di sviluppo della formula.

A titolo di esempio, vediamo come la formula venga utilizzata nell'Introduzione: essa subisce una "riduzione", come la definisce Stockhausen, che investe il quinto membro (cfr. Es. 1), di cui vengono utilizzati solo i primi 5 suoni. Il quarto e il quinto suono (*solb* e *fa*), vengono ripetuti, riportando così a 8 il numero dei suoni; la loro ripetizione viene sviluppata, tramite un processo di accelerazione, in un trillo, che diventerà uno degli elementi strutturali della composizione. Nel corso dello sviluppo del trillo, sono inoltre presentate le note estreme che definiscono l'ambito di registro utilizzato (*do* grave - *si* sovracuto). Il trillo acquisisce così una forza speciale, diventando, per la sua posizione centrale, l'asse di simmetria delle altezze.



Es. 1. Stockhausen, *In Freundschaft*: «Formel». È importante osservare che nel computo dei suoni che costituiscono i membri della formula, le note ribattute vanno considerate singolarmente, come suoni distinti

Al termine dell'Introduzione ha inizio il primo ciclo: si avvia così quello che l'autore definisce il "processo" della composizione: «uso questo termine perché ogni processo naturale (ad esempio le fasi lunari) è organizzato secondo "cicli", e questo è ciò che accade qui» [Stockhausen 1990, 9].



Es. 2. Stockhausen, *In Freundschaft*, I ciclo

Confrontando la formula (Es. 1) con il I ciclo (Es. 2), si osserva in che modo venga operata la trasformazione. Il processo di trasformazione, esemplificato nella Fig. 1, è il seguente: il ciclo viene articolato in tre voci o livelli, che l'autore definisce espressamente «strati»¹¹ [*ibid.*, 9]: ciò dà origine a una sorta di polifonia «implicita» [Drabkin-Pasticci-Pozzi, 104]. La formula, trasposta un'ottava più in alto, va a costituire lo strato superiore. Al posto delle pause presenti nella formula (durate: 4/16; 7/16; 2/16; 11/16), vengono però introdotte nello strato inferiore le modificazioni, in retrogrado, dei cinque membri. Il primo membro della formula (strato superiore), è seguito da un nuovo membro, il primo dello strato inferiore, costruito sul retrogrado dell'ultimo membro della formula, a partire dalla stessa nota, e ridotto di otto volte nella durata. A questi segue l'elemento trillo, che va a costruire lo strato centrale, ed è una sorta di asse di simmetria all'interno del pezzo in quanto è posto rispettivamente un'ottava più una quarta discendente dalla nota più acuta, e un'ottava più una quarta dalla nota più grave; il trillo compare lungo tutto il brano, e, nei cicli, non viene mai trasposto.¹²

Se il membro inferiore si inserisce esattamente nella durata delle pause della formula, l'elemento trillo si configura come durata aggiunta, al di fuori della scansione temporale lineare della formula (cfr. Fig. 1). Questa inserzione dei trilli, che di fatto introduce una dilatazione temporale, è segnalata in partitura da stanghette spesse. La durata dei trilli è di 1, 2, 3, 5/16, secondo la progressione di Fibonacci; anche la durata delle parti contenenti i trilli, rispecchia la medesima progressione. Per quanto riguarda la dinamica, lo strato superiore è sempre in *p* o *pp*, mentre quello inferiore è sempre *f* o *ff*. Alle diverse dinamiche corrispondono caratteri contrapposti: lirico e cantabile lo strato superiore, aggressivo e rude quello inferiore. Va inoltre rilevata una mutazione cromatica che investe i vari cicli: il livello superiore e quello inferiore di ogni ciclo vengono trasposti rispettivamente un semitono discendente e un semitono ascendente rispetto al ciclo precedente, mentre l'altezza del trillo rimane invariata.¹³

Confrontando in maniera analoga la formula con tutti i cicli, ne otterremmo il *profiling* completo. Le relazioni individuabili con il *profiling* possono investire anche altri elementi, cercando connessioni nell'ambito di uno stesso ciclo; tra i cicli; tra la formula, i cicli e le altre sezioni (introduzione, cadenze, conclusione). Nell'ipotesi di costruire un modello informatico, il programmatore dovrebbe inserire

11. Stockhausen afferma di preferire il termine «strato» (*Schicht*) a «voce», perché gli sembra una definizione più chiara [Stockhausen, 1990, 9]. Tale preferenza, che può sembrare inappropriata se si ha come riferimento la musica classica, è invece perfettamente pertinente con l'impostazione di musicista elettronico di Stockhausen. In informatica infatti, *layer* (letteralmente «strato») ha una precisa connotazione acustica riferita a una determinata banda audio.

12. L'intervallo tra le note limite di registro *do* grave e *si* sovracuto è dispari. Perciò la metà tra i due suoni sarebbe un *fa* moesis. Il trillo *fa-sol*^b rappresenta quindi l'intervallo di semitono al cui interno si trova il vero centro dell'ambito di registro.

13. Questo argomento sarà approfondito più avanti, nel capitolo «*Knowledge organisation*: modello reticolare».

in questo stadio una serie di operatori matematici di confronto: uguaglianza, differenza, trasposizione, compressione, dilatazione, e tutti quelli che apparissero utili per ottenere una visione in divenire degli elementi strutturali del brano. In questo modo si individuerebbero una molteplicità di relazioni. La *knowledge organization* sarà in grado in seguito di definire la natura di tali connessioni.

Formula:



I Ciclo:

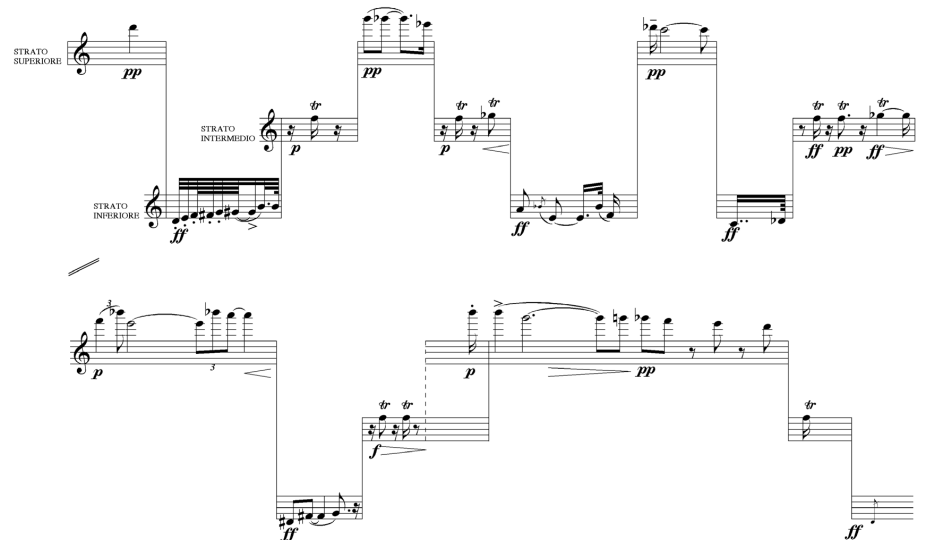


Fig. 1. Stockhausen, *In Freundschaft*. Processo di trasformazione della formula nel I ciclo

c) Data gathering: interviewing

Per *interviewing* si intende un'estrazione informale di dati: le metodologie di RE prevedono di focalizzare l'attenzione su alcune linee di codice escludendone altre. Tale semplificazione ha lo scopo di mettere in rilievo alcuni elementi essenziali, oggetti o relazioni, che scoprono nuovi *patterns* di dati capaci di suggerire strutture e proprietà e di testare ipotesi. L'operazione può essere estremamente utile per ricavare informazioni non deducibili dall'analisi statica (*par-*

sing), o per individuare delle relazioni che non sono emerse con il *profiling* [Tilley 1998, 21].

Ne *In Freundschaft*, le due cadenze non seguono la procedura di variazione e sviluppo della formula che caratterizza i cicli, cioè non troviamo tutti i cinque membri della formula e i loro retrogradi. Tuttavia sono sempre presenti gli elementi trillo e acciaccatura, mutuati dai cicli e non dalla formula. Trillo e acciaccatura si configurano pertanto come elementi di omogeneità e di unità stilistica.¹⁴

Secondo le procedure dell'*interviewing*, è possibile considerare la relazione tra due o più oggetti utilizzando solo parti ridotte del codice. L'estrazione di linee di codice particolarmente significative, può cioè far scoprire nuove relazioni attraverso l'enfasi sul dettaglio; in questo esempio (volutamente elementare per poter risultare il più chiaro possibile nell'economia della dimostrazione metodologica), consideriamo l'elemento trillo¹⁵ (quantitativamente il più presente nella due cadenze), elemento necessario e sufficiente a dimostrare l'esistenza di una relazione che fino a questo momento non era stata ancora individuata: quella tra le cadenze (Sezioni V e IX, cfr. Tab. 2) e i cicli. Esaminando i trilli nei cicli (cfr. Tab. 3) si osservano due modalità differenti di presentazione. Nei primi sei cicli i trilli vengono utilizzati singolarmente oppure ripetuti al massimo tre volte: si veda il caso dell'Es. 2 schematizzato nel I ciclo di Tab. 3. Nel VII ciclo invece, i trilli subiscono uno sviluppo melodico, entrando a far parte di una polifonia implicita e intramezzandosi ai suoni dei membri della formula (cfr. Tab. 3).

CICLO	RAGGRUPPAMENTO DEI TRILLI
I	1-2-3-2-1
II	1-2-3-2-1
III	1-2-2-3-1
IV	2-1-3-2-1
V	1-2-2-3-1
VI	2-1-2-3
VII	trilli sviluppati melodicamente

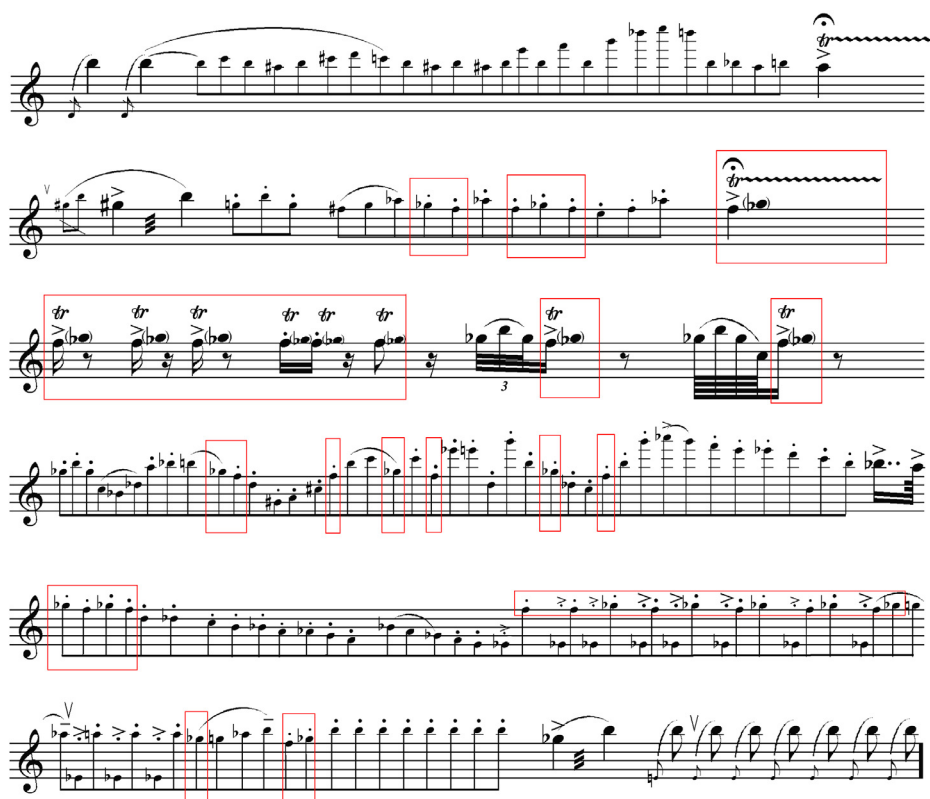
Tab. 3. Stockhausen, *In Freundschaft*. Modalità di presentazione dei trilli nei cicli

Nelle due cadenze, collocate dopo il terzo e dopo il sesto ciclo (cfr. Tab. 1), l'elemento trillo viene presentato secondo entrambe le modalità: singolarmente e con ripetizioni, oppure sviluppato in un procedimento polifonico. Si veda ad esempio la modalità di presentazione dei trilli nella I cadenza (Es. 3).¹⁶

14. Il trillo, in particolare, derivava, come si è visto, dalla ripetizione del 4° e 5° suono del quinto membro della formula nell'Introduzione, diventando poi solo nei cicli elemento caratterizzato e caratterizzante.

15. Per elemento trillo faccio riferimento al trillo *fa-solb*, di cui si è già parlato sopra.

16. Nella seconda cadenza, l'elemento trillo subisce un'ulteriore modificazione, essendo impiegato anche su altezze diverse da *fa-solb*; questa mutazione sarà poi sfruttata anche nella conclusione.



Es. 3. Stockhausen, *In Freundschaft*. Modalità di presentazione dei trilli nella I cadenza (*Explosion 1*)

d) Knowledge organization: modello gerarchico

Il *profiling* e l'*interviewing* hanno evidenziato numerose relazioni. Compito della *Knowledge organization* è esplorare la natura di tali relazioni, avvalendosi di tre classici modelli logico-informatici: gerarchico, reticolare (*network*), relazionale. I tre modelli, propri alle metodologie di RE, sono profondamente organici al sentire contemporaneo e sostanziano un linguaggio, quello logico-informatico per l'appunto, che rappresenta sicuramente uno degli aspetti più tipici della nostra epoca.

Prendiamo in esame i tre modelli: mutuati dall'informatica, essi servono a organizzare le informazioni raccolte, (da qui la denominazione di *Knowledge organisation*), sulla falsariga della costruzione dei database informatici, per i quali sono nati. Ognuno di essi ha caratteristiche specifiche legate ai diversi tipi di interazione tra i dati. Per questo essi non si escludono a vicenda, ma interpretano a crescenti livelli di complessità tali interazioni. L'accento viene quindi posto sulle modalità di correlazione, che diventano dei punti privilegiati di os-

servazione, attraverso i quali indagare la struttura dei brani musicali e il loro funzionamento. La RE porta a considerare ogni pezzo come costituito da più “dati” minimi o insiemi di “dati” (metadati):¹⁷ questi possono interagire tra loro secondo modalità differenti. Conseguentemente, in uno stesso brano si può verificare la coesistenza di due o tre modelli, come si vedrà più oltre.

Se l'analisi schenkeriana (per citare una metodologia analitica valida nell'indagine di molto repertorio tonale) si propone di arrivare allo strato più profondo di un brano, a partire da quelli più superficiali, la *Knowledge organisation* della RE propone invece un percorso dalla semplicità alla complessità, complessità relativa non al brano preso nella sua globalità, ma alle relazioni interne tra le sue parti. Da questo punto di vista, il modello più semplice è quello gerarchico (più diretto e facilmente riconoscibile), mentre il relazionale è più complesso, in quanto capace di scoprire e descrivere gradi di articolazione composti e interconnessi. Non a caso la successione delle operazioni di RE relativa alla *Knowledge organisation* prevede un vero e proprio percorso dal modello gerarchico, a quello reticolare, a quello relazionale; i tre modelli quindi si integrano, aggiungendo via via nuove informazioni, che costituiscono la base imprescindibile per ogni riflessione critica.

Il primo modello è quello gerarchico, che ha una struttura ad albero. È il più antico e il più semplice tra i modelli logici. Esso presuppone una gerarchia tra i diversi elementi, individuati con la prima fase di analisi: è un modello che nasce da un “padre” e si ramifica verso uno o più “figli”. Il padre può avere molti figli, ma ogni figlio può avere un solo padre: si tratta perciò di una relazione uno a uno (1:1) o uno a molti (1:N). È una relazione monodirezionale, perché il padre può generare il figlio, ma non può accadere il contrario (cfr. Fig. 2).

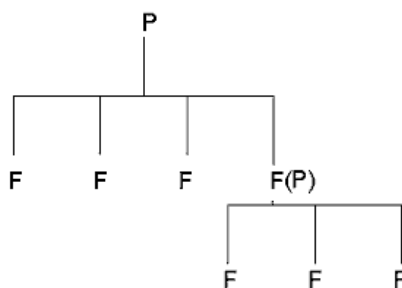


Fig. 2. Schema di modello gerarchico

Un esempio di modello gerarchico ne *In Freundschaft* è la relazione che intercorre tra la formula, i sette cicli e l'introduzione. La formula genera tutti i cicli in senso monodirezionale: conoscendo solo i cicli, non è possibile risalire alla

17. In informatica per metadato si intende l'informazione che descrive una serie di dati, e che descrive, spiega, localizza tutto ciò che rende più agevole recuperare, usare o gestire una risorsa informativa. Il metadato può essere definito come un “dato relativo al dato”, oppure una “informazione relativa all'informazione”.

formula. L'elemento aggiunto nei cicli (il trillo nello strato centrale), può infatti essere individuato solo a posteriori come derivazione dalla formula.

Nella Tab. 4 è schematizzata la relazione gerarchica che intercorre tra la formula e i sette cicli. Per ogni ciclo è segnata la successione dei cinque membri della formula. La lettera “r” a fianco dei numeri indica che il membro cui ci si riferisce è stato impiegato in retrogrado; *tr* si riferisce invece all’inserzione dell’elemento trillo, e i numeri 2 e 3 che precedono il simbolo *tr* indicano la presenza di gruppi di 2 o 3 trilli consecutivi.



Intr.	φ			κ			λ			μ			v	tr	
I Ciclo	φ	vr	tr	κ	2tr	μr	λ	λr	3tr	μ	κr	2tr	v	tr	φr
II Ciclo	φ	tr	vr	κ	2tr	μr	λr	λ	3tr	μ	2tr	κr	v	tr	φr
III Ciclo	φ	vr	tr	κ	μ	λr	2tr	λ	2tr	μr	κr	3tr	v	tr	φr
IV Ciclo	φ	2tr	vr	κr	tr	μ	3tr	λr	λ	μr	2tr	κ	v	tr	φr
V Ciclo	φ	v	tr	κr	μ	λr	2tr	λ	2tr	μr	κ	3tr	vr	tr	φr
VI Ciclo	φ	v	2tr	κr	tr	μ	2tr	λr	λ	μr	3tr	κ	vr	φr	
VII Ciclo	φ	v	κr	μ	λr	λ	μr	κ	vr	φr					
		+tr	+tr	+tr			+tr	+tr	+tr						
Concl.	φ	v	κr	μ	λr	λ	μr	κ	vr						

Tab. 4. Stockhausen, *In Freundschaft*, relazione gerarchica tra la formula e i sette cicli. Nell'introduzione il quinto membro viene ridotto, con l'utilizzo dei soli primi cinque suoni (cfr. il paragrafo *profiling*). Nel VII ciclo tra le note che fanno parte dei vari membri della formula vengono inserite le note del trillo (cfr. il paragrafo *interviewing*)

e) *Knowledge organization: modello reticolare (network)*

La struttura reticolare, o *network* è nota a tutti; l'esempio più diffuso è Internet, dove, se la connessione tra più computer e relativi *providers* può essere riconducibile a un modello gerarchico, il tipo di collegamento tra i *providers* è una relazione *network*. Il modello reticolare è un'estensione del modello di albero gerarchico, poiché consente anche associazioni tra entità che stanno in basso, anche in senso orizzontale e trasversale (non solo dall'alto verso il basso). Non esiste quindi una gerarchia predefinita tra le entità. Nel modello reticolare tutti i punti (nodi), collegati tra loro, divengono un unico sistema integrato, interagendo e potenziando le singole risorse. È una relazione uno a uno (1:1) o uno a molti (1:N) e viceversa. Si tratta quindi di una connessione che può andare in più direzioni, a differenza di quella gerarchica (Fig. 3).

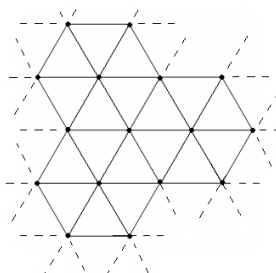


Fig. 3. Schema di modello reticolare (*network*)

Nel brano di Stockhausen, tra tutti i cicli intercorre una chiara relazione reticolare. Infatti se la formula è la matrice di tutti i cicli, questi sono legati tra di loro da una connessione che può muoversi in ogni senso. Si tratta perciò di un connessione a stella, in cui ogni nodo è collegato con i nodi più vicini. La Fig. 4 mostra uno dei possibili esempi di modello reticolare: l'*incipit* di ognuno dei primi quattro cicli presenta infatti il primo membro della formula (ϕ); il retrogrado del quinto membro (vr); l'elemento trillo (tr). Il membro ϕ viene trasposto di un semitono discendente a ogni riproposizione, mentre l'acciacatura che lo caratterizza a partire dal secondo ciclo, si innalza via via di un semitono. Il membro vr e tr alternano ad ogni ciclo la loro posizione. Mentre l'elemento trillo, che come si è visto costituisce un asse di simmetria, mantiene invariata la propria altezza, vr viene innalzato di un semitono ad ogni ciclo. Lo spostamento intervallare, sia in direzione ascendente che discendente, corrisponde a una progressione matematicamente stabilita.

I ciclo

II ciclo

III ciclo

IV ciclo

Fig. 4. Stockhausen, *In Freundschaft*. Modello reticolare tra i primi quattro cicli

f) Knowledge organization: modello relazionale

Se si considerano le innumerevoli relazioni che si possono individuare anche in un pezzo monodico come *In Freundschaft* – relazioni delle quali ho offerto solo alcuni esempi – ci si rende conto che la realtà costituita da multiple interconnessioni è estremamente ricca e articolata. Basti pensare ai possibili legami non solo tra sezioni più o meno grandi, ma anche a quelli derivati dalle variazioni di ambiti intervallari, dalle variazioni di dinamica, dalle successioni delle durate (tanto delle note quanto delle pause), dai rapporti fra i tre strati in cui è organizzata l'apparente polifonia, oppure tra la trasposizione delle altezze nelle successive proposizioni dei cicli, e gli esempi potrebbero essere molti altri. Di fronte a una tale molteplicità di intrecci, rimandi, rapporti, anche il modello reticolare diventa insufficiente. Per arrivare a comprendere in profondità l'intersecarsi dei legami tra i vari elementi strutturali, ci soccorre un ulteriore modello: è il modello relazionale, in grado di accorpare in sé, pur rispettando le molteplici articolazioni, tutte le possibili relazioni (*network* o gerarchiche). Per modello relazionale (cfr. Fig. 5) si intende infatti un collegamento che sussiste tra un determinato numero di oggetti appartenenti a determinati insiemi. È un modello strutturato in insiemi e sottoinsiemi, e configura una relazione molti a molti (N:N). Adatto a rappresentare oggetti o sistemi grandi, che hanno connessioni complesse tra loro, quello relazionale è un modello di livello superiore. Nell'in-

formatica infatti è nato per i *database* che contengono un elevato numero di dati e di informazioni.

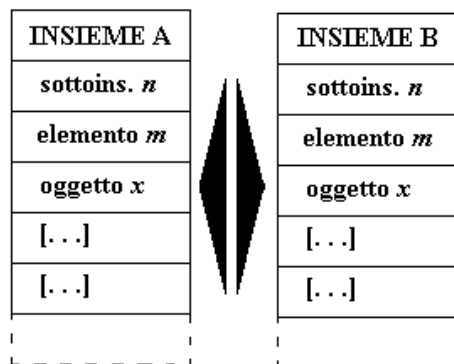


Fig. 5. Schema di modello relazionale

Applicando i concetti espressi dal modello relazionale in ambito musicale, si può assumere che tutte le entità musicali, interagendo tra loro secondo questo modello, creino un unico sistema integrato, nel quale la complessità è rappresentata dai diversi livelli di articolazione. Per quanto riguarda *In Freundschaft*, il modello relazionale coinvolgerebbe i rapporti tra i cicli, i differenti membri della formula, nonché tutti gli elementi aggiuntivi portatori di significato musicale, come, per limitarci a due aspetti già trattati, l'elemento trillo e l'acciacatura.

La somma dei dati costitutivi di un pezzo, attraverso il modello relazionale, viene organizzata in insiemi e sottoinsiemi, fra i quali si individuano in maniera quantitativa e qualitativa diverse procedure di interazione. Si veda ad esempio la Fig. 6: i cicli (per brevità limitati a due) derivano, come si è visto, gerarchicamente dalla formula, ma sono connessi tra di loro secondo un modello reticolare. Il modello relazionale rende evidente la struttura simmetrica e geometrica dello spostamento nei due cicli degli elementi costituiti dai membri della formula, dai loro retrogradi e dai trilli.

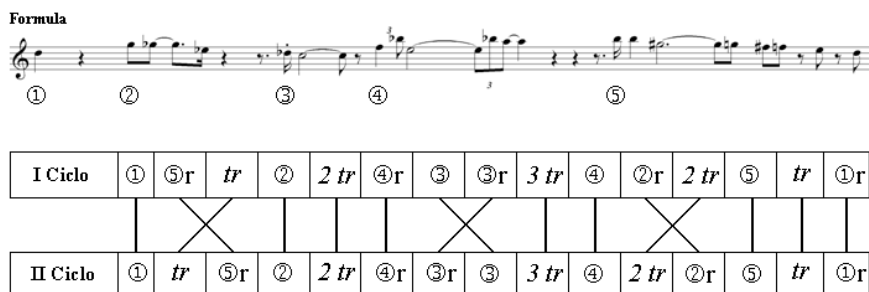


Fig. 6. Stockhausen, *In Freundschaft*: modello relazionale tra la formula e i primi due cicli

A questo punto dell'analisi, il modello relazionale serve a rendere evidenti tutte le connessioni trovate precedentemente, riconducibili agli altri due modelli (non soltanto le poche raffigurate nella Fig. 6), unificandole in un insieme più grande e inclusivo (Fig. 7).

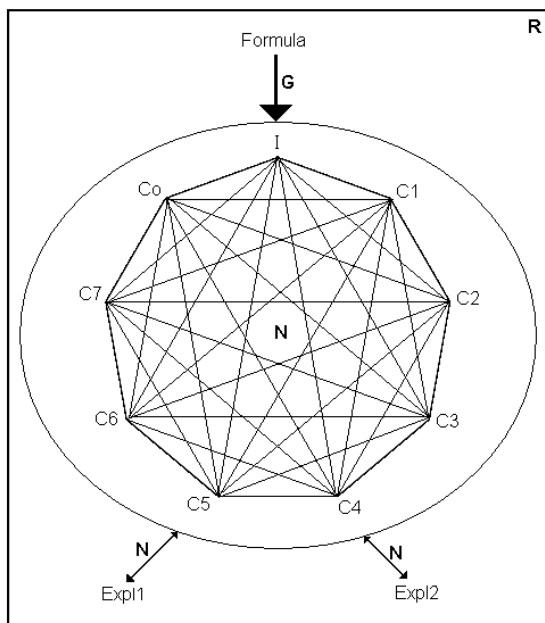


Fig. 7. Stockhausen, *In Freundschaft*: modello relazionale. Legenda: G = modello gerarchico; N = modello network; R = modello relazionale; I = Introduzione; C1 = Ciclo 1; Co = Conclusione; Expl1 = Explosion 1; Expl2 = Explosion 2

Il modello relazionale non serve quindi a dirci che tutto è in connessione con tutto, affermazione di per sé abbastanza ovvia, ma a farci capire attraverso quali modalità avvengano queste connessioni, poiché esso abbraccia e comprende in sé differenti livelli di complessità e di articolazione.

4. Iannis Xenakis, *Xas*¹⁸

Sono partito da una teoria matematica di intervalli di tono che ho adattato e chiamato la teoria dei “cribles” (setacci). In verità una scala melodica è utile non solo per le melodie, ma anche per le armonie, poiché gli accordi basati su di esse determinano i timbri composti che possono deviare dai timbri specifici dello strumento, specialmente quando la scala non mostra alcuna periodicità nell'ottava. Un'altra caratteristica di *Xas* è il conflitto tra simmetria e asimmetria, tra monotonia e massa. Questi aspetti sono regolati da leggi di probabilità che governano la distribuzione delle altezze e dei timbri.

18. Il titolo è scritto nella partitura con S rovesciata, a significare la possibile lettura speculare della parola.

Xas e *In Freundschaft* sono accomunati dall'aver una struttura base preesistente al pezzo: la *Formel* di Stockhausen, parte integrante della composizione, ha una sua fisionomia intervallare, di durata, di dinamica. In *Xas* invece la struttura fondante è costituita da due sequenze di intervalli (*Cribles* A e B), alle quali Xenakis attinge per costruire il brano (Fig. 8).¹⁹



Fig. 8. Xenakis, *Xas*: Crible A e Crible B

Si tratta quindi di una struttura nascosta, *cachée*, connotata solo per la sua valenza intervallare, quindi numerica, non avendo di per sé caratteristiche di intensità, timbro, durata. La stessa denominazione di *crible*, cioè setaccio, rende conto dell'intento dell'autore di estrarre gli elementi del materiale di partenza, che vanno a edificare il pezzo sia orizzontalmente che verticalmente, secondo leggi di probabilità. Per Xenakis il fatto di costruire la composizione su *cribles* costituisce quindi un *a priori* antecedente la partitura, una struttura "fuori tempo" (*hors temps*): «una determinata gamma di altezze, per esempio, è un'architettura fuori tempo, perché ciascuna combinazione "orizzontale" o "verticale" dei suoi elementi non la alteri» [Xenakis 1967, 36].²⁰ La particolare struttura di *Xas*, edificato a partire da una categoria fuori tempo, implica un intervento ancora maggiore dell'analista che immette e controlla gli *input* da dare al com-

19. Le sequenze dei *cribles* in *Xas* sono state individuate nello studio di Athanasios Zervas [2005]. Cfr. inoltre Bertocchi 2001. Si noti come le due sequenze comprendano tutti i suoni dal *do*₁ al *do*₆ ad esclusione del *fa*₂.

20. Con questa affermazione Xenakis intende che si tratta di una sequenza ideale, da cui vengono tratti i suoni che costruiscono il pezzo, sulla base di teorie matematiche combinatorie. In quanto categoria ideale, connotata soltanto da altezze prive di ogni altra fisionomia musicale, essa rimane immutata. A tal proposito, operando una distinzione tra architetture o categorie *fuori tempo*, architetture o categorie *in tempo*, e architetture o categorie *temporali*, Xenakis precisa: «L'evento in sé, cioè la sua occorrenza reale, appartiene alla categoria temporale. Infine una melodia o un accordo su una determinata gamma sono costituiti da relazioni tra la categoria fuori tempo e la categoria temporale. Si tratta di immissioni nel tempo di costruzioni fuori tempo» [Xenakis 1982, 36]. In altre parole, «è necessario distinguere la struttura, l'architettura, gli organismi sonori dalle loro manifestazioni temporali» [*ibid.*, 46]. La teoria dei *cribles* è desunta dalla teoria matematica di Eratostene. Secondo Xenakis essa introduce la categoria di "fuori tempo" nella musica contemporanea: egli riteneva che l'articolazione in categorie (o architetture) "fuori tempo", "in tempo" e "temporali" sostanziasse il canto gregoriano e la musica bizantina. Queste strutture sono andate progressivamente degradandosi, fino a quando sono state reintrodotte nella musica odierna, grazie al ricorso alla stocastica. [*ibid.*, 47]. Cfr. anche Xenakis 1963.

puter.²¹ Oltre ai parametri di indagine interni al brano, egli dovrebbe inserire anche quelli derivati da studi analitici precedenti. Nel quartetto di Xenakis, occorrerebbe, oltre a cercare i rapporti interni alle varie sezioni, effettuare anche un'indagine a partire dai *cribles*.

a) *Data gathering: parsing*

Come si svilupperebbe per *Xas* l'indagine di RE? Il *data gathering* può essere svolto secondo le procedure già individuate per *In Freundschaft*, ottenendo una divisione in sezioni (*parsing*), un confronto tra di esse (*profiling*), un'estrazione di linee di codice (*interviewing*) per ottenere informazioni aggiuntive. Il *parsing* infatti può agevolmente essere condotto anche a prescindere dalla conoscenza della sequenza dei *cribles*: le diverse sezioni sono nettamente distinguibili, sia all'osservazione della partitura sia all'ascolto, attraverso parametri quali la dinamica, l'articolazione ritmica, la presenza di sezioni a struttura accordale, o a canone. Tuttavia in questo caso particolare, l'esistenza delle due sequenze di altezze *hors temps* comporta la necessità di effettuare anche un altro tipo di ricerca statica, volta a individuare la presenza e la distribuzione dei suoni dei due *cribles* all'interno del brano, in senso orizzontale e verticale. L'operazione di identificazione delle altezze appartenenti a una sequenza determinata e identificata preliminarmente, può essere svolta con facilità da un computer.

b) *Data gathering: profiling*

Nella citazione che apre il presente paragrafo, Xenakis sottolinea i concetti di deviazione timbrica e di contrapposizione tra simmetria e asimmetria come elementi costitutivi di *Xas*. Il *profiling*, in quanto indagine di tipo dinamico, è in grado di fornire informazioni sostanziali da questo punto di vista, a partire da differenti parametri, come altezza, ritmo, intensità. L'articolazione di *Xas* infatti, passando attraverso gradi intermedi, va dal massimo ordine al massimo disordine (caos), dove la simmetria e l'asimmetria non sono altro che manifestazioni di questo ordine e di questo disordine. Il modello informatico potrebbe, in questa fase, individuare le deviazioni rispetto a una linea di ordine, linea che si esplica nei differenti parametri presi in considerazione.

Si prenda ad esempio il parametro altezza: per le sezioni in cui sono utilizzati sia il *Crible A* che il *Crible B* (informazioni ottenute tramite il *parsing*), il *profiling* sarebbe in grado di mostrare in quale proporzione e in quale sequenza

21. Anche la formula di Stockhausen era in un certo senso un *a priori*, tuttavia essa, oltre ad avere una sua fisionomia ritmica, melodica, intervallare, era profondamente interna al pezzo, dove si ritrovava, variata e interpolata, eppure perfettamente riconoscibile.

sono presenti le altezze dei due *cribles*, cioè individuare il grado di complessità e di deviazione dall'ordine.

Il parametro ritmo si esplica invece in strutture che possono essere ordinate o disordinate, secondo la nostra concezione storico-culturale. Quelle ordinate sono rappresentate da sezioni accordali, passaggi omoritmici, sezioni a canone; le sezioni di disordine possono essere di vario grado. Il grado di massimo disordine si ha nelle bb. 40-9, dove le note non sono scritte con grafia tradizionale e non corrispondono a un momento preciso nel tempo: all'interno di una scansione ritmica definita, i suoni sono indicati in maniera approssimativa, ma non aleatoria, attraverso l'organizzazione del caos. Alla sezione delle bb. 40-9 segue immediatamente una parte caratterizzata, al contrario, dal massimo grado di ordine (bb. 50-3), nella quale i quattro strumenti si muovono secondo una struttura accordale omoritmica (cfr. Es. 4). Queste due parti, che corrispondono esattamente alla metà del pezzo, evidenziano un cambiamento brusco dal disordine all'ordine, dall'asimmetria alla simmetria. In altri punti però il passaggio è graduale: il *profiling*, attraverso un'indagine proporzionale, può dire all'analista come vengano gestiti i momenti di passaggio, individuandone eventualmente le sequenze matematiche sottese all'elaborazione compositiva, nonché i gradi di complessità.

Handwritten musical score for Xenakis's *Xas*, measures 40-53. The score is written on five systems of staves, showing a transition from high disorder to high order. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *mf*. A handwritten instruction at the top reads "renvoie chaque note jusqu'à la prochaine".

Es. 4. Xenakis, *Xas*, bb. 40-53. Passaggio dal massimo grado di disordine al massimo grado di ordine (scansione di una porzione della partitura, ed. Salabert [Xenakis 1990], che è la riproduzione di un manoscritto)

c) Data gathering: interviewing

Una delle possibili applicazioni della procedura di *interviewing* consente, estraendo la linea di codice riguardo all'elemento *cribles*, di ottenere informazioni aggiuntive relative al parametro dinamica. Si vedano ad esempio le bb. 31-2 (Es. 5).

Es. 5. Xenakis, *Xas*, bb. 31-2: *interviewing*. Uso alternato e simmetrico di altezze tratte dai due *cribles*, in relazione alla dinamica

La successione accordale presenta il massimo ordine non solo nella struttura ritmica, ma anche nell'organizzazione delle altezze e delle dinamiche. Gli ultimi due parametri sono infatti disposti in perfetta alternanza: i suoni degli accordi in *mf* provengono alternativamente dai due *cribles*, mentre gli accordi in *fff* sono composti da note del *Crible B*. La scelta dinamica evidenzia il tipo di costruzione; il contrasto dinamico è a sua volta enfatizzato dall'impiego di altezze tratte dai due *cribles*. I *cribles* quindi, pur essendo costituiti soltanto da sequenze di altezze, determinano anche l'organizzazione di altri parametri, in questo caso la dinamica. Un altro esempio della forza costruttiva dei *cribles* al di là del puro aspetto intervallare, è rappresentato dalla fisionomia timbrica di *Xas*: in diversi punti della partitura, come nel finale, Xenakis “setaccia” le altezze più acute dalle due sequenze, e utilizza i quattro sassofoni in una tessitura estrema, ottenendo così una forte caratterizzazione timbrica.

d) Knowledge organization: modello gerarchico

La caratteristica costruzione di *Xas* su sequenze di altezze *hors temps* porta a un'interpretazione particolare delle procedure di RE. Un modello gerarchico chiaramente ravvisabile nel brano, è quello che dai *cribles* conduce alle varie sezioni. Ad esempio, nell'Es. 6 si può osservare come i suoni centrali del *Crible A* siano impiegati, nello stesso ordine, per costruire il canone che si sviluppa nelle bb. 10-6.

The image displays a musical score for 'Xas' by Xenakis. It features four staves. The first staff, labeled 'Crible A', contains a sequence of notes in a single system. The following three staves, starting at measure 10, show a more complex rhythmic and melodic structure. Dynamic markings include (tutti:) p, < ff, p, fff, and > pp.

Es. 6. Xenakis, *Xas*. Modello gerarchico tra il *Crible A* e le bb. 10-6

In questo modello gerarchico il padre, rappresentato dal *Crible A*, è quindi esterno al pezzo. Ciò non toglie nulla alla validità concettuale del modello; anzi, l'esempio di *Xas* estende in un certo senso il campo di indagine della RE. Del resto la natura nascosta, fuori tempo e immutabile, dei *cribles* – come di altre eventuali strutture preesistenti alla struttura di una qualsiasi composizione – è volta alla creazione di un'architettura musicale completamente autonoma.

e) Knowledge organization: modello reticolare

In *Xas* il modello reticolare è ravvisabile nei rapporti fra le varie sezioni, ognuna articolata secondo una precisa disposizione matematica di ritmi, dinamiche, agogiche, timbri. Tutte le sezioni sono infatti connesse secondo una relazione a stella, dove gli elementi unificanti, pur nella diversità degli altri parametri, sono rappresentati proprio dalle due sequenze predeterminate di altezze. Diversamente dalla relazione gerarchica, si tratta di connessioni che possono muoversi in più direzioni.

f) Knowledge organization: modello relazionale

Scendendo più in profondità nell'interpretare la natura dei legami che sostanziano *Xas*, è utile servirsi del modello relazionale; grazie alla strutturazione in insiemi e sottoinsiemi, esso è in grado di spiegare le molteplici connessioni tra le differenti sezioni del brano, nonché di individuare i rapporti incrociati tra i parametri fondamentali su cui si basa il pezzo: altezza (*cribles*), intensità (dinamica), articolazione ritmica. Il parametro timbro sfugge a questa prima analisi, basata sulla partitura, ma potrebbe essere indagato in maniera fertile una volta

realizzato il modello informatico, grazie alla possibilità di intervenire anche sull'ascolto, e non solo sulla pagina scritta.

Partendo dalle acquisizioni ottenute tramite le fasi precedenti, è ora possibile mettere in rapporto i vari parametri tramite il modello relazionale, in grado di includere diversi livelli di complessità. Dai due *cribles* provengono, in diverse combinazioni, le linee orizzontali e gli agglomerati verticali: la provenienza e la distribuzione dei suoni sono state trovate tramite il *parsing*. Con il *profiling* le informazioni relative alle altezze sono state indagate in senso dinamico trovando delle relazioni con il ritmo e la dinamica. Il modello gerarchico e quello reticolare hanno poi dato conto di alcune relazioni interne ed esterne al brano.

Nel modello relazionale, altezza, intensità e ritmo, rappresentabili tramite tre differenti insiemi, sono a loro volta conglobati dall'insieme più grande e di livello superiore, costituito dai vari gradi di ordine e disordine. Infatti le differenti combinazioni dei tre parametri sono finalizzate alla costruzione di sezioni più o meno ordinate, più o meno caotiche, dove anche il caos è predeterminato matematicamente. Insiemi e sottoinsiemi sono mutuamente interconnessi con legami pluridirezionali (cfr. Fig. 9).

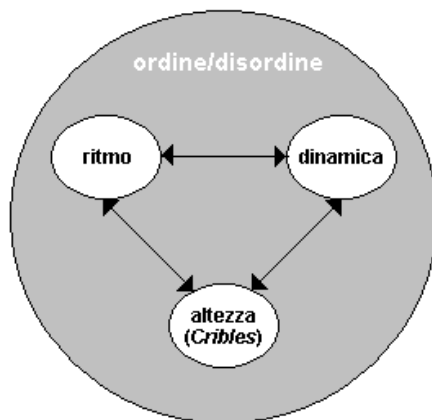


Fig. 9. Xenakis, *Xas*: modello relazionale

Per meglio esemplificare questo modello, si considerino le bb. 31-2 (cfr. Es. 5). La struttura estremamente ordinata della misura, dal punto di vista della distribuzione dei suoni dei *cribles* (appartenenti alternativamente al *Crible B* e alla combinazione *Crible A+Crible B*), della articolazione dinamica e ritmica, esclude sia il “disordine”, che eventuali gradi intermedi. Ogni elemento di ogni sottoinsieme ha un suo collegamento precipuo con gli altri: in particolare, l'elemento *mf* dell'insieme “dinamica” è collegato in maniera simmetrica al sottoinsieme *Crible A +Crible B*, mentre l'elemento *fff* si lega al sottoinsieme *Crible B*.

Altezza e dinamica si pongono poi in relazione con l'articolazione ritmica, chiaramente determinata dal concetto di ordine. Trattandosi di una composizione governata da leggi combinatorie, mettere in relazione per la durata dell'intero brano tutti gli elementi fondanti, può aiutare a comprenderne la natura, individuando ad esempio la relazione tra determinate sequenze di note tratte dai *cribbles* e una determinata dinamica o ritmo, e, in senso più generale, a comprenderne l'intima struttura e la forma.

5. Franco Donatoni: da *Soft* a *Rasch II* attraverso *Rasch*

Franco Donatoni crea i suoi organismi musicali grazie a procedimenti dichiaratamente legati ai numeri e quindi alla matematica, a strutture base che presentano un elevato grado di astrazione, intersecandole e modificandole senza alterare il sistema originale, e tuttavia senza farne una copia. Queste caratteristiche mi hanno suggerito la possibilità che la musica di Donatoni possa essere analizzata in maniera fruttuosa impiegando le tecniche di RE. Diversamente dal precedente esempio di Xenakis, in Donatoni l'elemento generatore di tutta l'opera è interno al pezzo stesso, e sviluppa il suo processo di trasformazione per derivazione ed estensione, anche al di là del singolo brano concluso. Infatti Donatoni aspirava a creare un'opera d'arte complessiva, somma di tutte le opere scritte durante l'intera vita, a partire da una poetica del frammento:

La relazione che ci può essere tra il pezzo concluso (la composizione finita) – infine l'oggetto come totalità e compiutezza – e le sue singole parti, è una relazione molto difficile da definire perché bisognerebbe ipotizzare che la compiutezza dell'oggetto finito fosse sinonimo della totalità. In realtà [...] ogni cosa nasce come frammento, vive come frammento, cresce come frammento, si trasforma come frammento, muta la sua condizione organica e formale come frammento, i frammenti si addizionano, si sommano, proliferano, danno luogo ad altri frammenti o ad altre porzioni più grandi o più piccole di frammenti. Ma è sempre di frammento che si tratta. La somma dei frammenti non è una totalità e la nozione totalizzante del comporre (la totalità come composizione) non esiste. [...] L'opera, in questo senso, non è niente altro che una addizione di frammenti che si trasformano, che crescono, che si affinano, che diminuiscono, che scompaiono, che risuscitano. Si tratta di un processo organico che non ha una forma precostituita secondo una nozione di forma già data. [...] L'opera compiuta non è in verità compiuta; in realtà, essa cresce a dismisura e ogni frammento interrotto (la singola opera) fa parte di un pannello infinitamente più grande, ch'è l'integrità dell'opera del compositore, cioè la sua totalità dell'opera. In questo senso, la totalità coincide con il tempo che è stato necessario al compositore per comporre tutte le sue opere, cioè la sua stessa esistenza [Donatoni 1982b, 13].

Il concetto di proliferazione attraverso differenti brani è di particolare interesse analitico. Si configura infatti per la RE un campo d'applicazione estremamente stimolante, basato su tentativi d'analisi che non siano circoscritti al singolo brano, ma che scoprano relazioni e legami tra diversi pezzi. Donatoni ha

infatti un atteggiamento “relativistico” nei confronti del materiale compositivo: «Il materiale musicale [...] non è fatto altro che di relazioni, e la manipolazione delle relazioni fa sì che il codice si applichi al materiale per trasformarlo in un'altra cosa» [Donatoni, in Restagno 1990, 27]. «Anziché creare, trasformare è l'atto di comporre la natura» [Donatoni, 1982c, 80]. Per questo, ognuno di quelli che Donatoni chiama “frammenti”, ha senso non in sé, ma nella relazione che lo lega ad altri frammenti. Anche l'opera finita non è che un frammento, parte di un'unità più grande. I significati dei termini “frammento”, “pannello”, “opera” sono allora multipli: come in un frattale, oggetto geometrico in cui vengono replicate molteplici rappresentazioni dello stesso soggetto in scale differenti, anche il frammento donatoniano assume molteplici connotazioni, allargando progressivamente la scala di riferimento. Il frammento nella sua dimensione più piccola rappresenta infatti un'unità concettuale base, sulla quale il compositore costruisce strutture più grandi e più complesse, i pannelli per l'appunto; nella sua dimensione maggiore il frammento si identifica invece con il pezzo finito, il quale a sua volta concorre a formare il «pannello infinitamente più grande», che non è altro che l'insieme delle opere scritte da un compositore nell'arco dell'esistenza. L'indagine quindi si concentra non sul pezzo in sé, ma sul “processo” compositivo, che lo stesso Donatoni qualifica come l'effettivo oggetto del comporre: «Il vero materiale della musica sono i processi mediante i quali il compositore, agendo sul materiale, fa nascere uno stato differente dallo stato primitivo, uno stato ulteriore che è uno stato formale» [Donatoni 1982b, 14].²²

Alla luce di queste riflessioni, il percorso analitico proposto si snoderà attraverso tre brani legati tra loro da un processo di germinazione: la prima parte di *Soft* per clarinetto basso (1989); *Rasch* per quartetto di sassofoni (1990) e *Rasch II* per quartetto di sassofoni, vibrafono, marimba, percussioni (un esecutore) e pianoforte (1995). Alla RE si chiede in questo caso di condurre un'indagine sui processi di costruzione, variazione e passaggio delle figure e dei pannelli nell'ambito di uno stesso brano e tra un brano e l'altro, processi dei quali cercherò di illustrare alcuni aspetti significativi.

22. Marino Pessina definisce il processo in Donatoni in questi termini: «Il processo è il ciclo trasformativo all'interno del quale il gesto iniziale si tramuta in altro da sé, mediante leggi di variazione (“codice”) che risultano costanti all'interno di ciascuno stadio. Donatoni ha definito chiaramente il “processo” quando ha parlato di “evento”, chiarendo anche il suo imprescindibile rapporto con la figura. Ha riflettuto abbondantemente anche sui “codici” che costituiscono il versante operativo dell'invenzione processuale e ha rilevato insieme alla loro utilità pratica (efficacia poetica), altre e più vaste implicazioni, utili alla definizione di una vera e propria “poetica”» [Pessina 2004, 2.2].

a) *Data gathering: parsing*

Nel caso dei tre brani in esame il *parsing*, cioè l'acquisizione statica di informazioni, è volta a individuare per ognuno di essi una prima suddivisione in pannelli. I pannelli sono entità giustapposte tra loro, fortemente caratterizzate e in genere riconoscibili sia percettivamente (all'ascolto) che dalla pagina scritta. La suddivisione in pannelli è stata fatta seguendo le indicazioni sui pannelli che Donatoni fornisce, oltre che su un'evidenza visiva e percettiva; il carattere di "blocco" che ognuno di essi assume è facilmente riconoscibile e individuabile. Riflettendo su questa prima elementare divisione (che ho adottato come punto di partenza per le successive indagini), emergono almeno due tipologie diverse di pannello: quello che crea una sorta di corto circuito con ciò che lo precede, e un tipo di pannello che ha invece una funzione di collegamento, come un *morphing*, ovvero un passaggio graduale, fluido e senza soluzione di continuità. Questi tipi di pannelli possono essere anche molto brevi, in qualche caso di una sola battuta. Va segnalata inoltre l'affermazione di Donatoni che la sua procedura a pannelli non sia altro che una traduzione personale della *Momentform* di Stockhausen [Donatoni, in Restagno, 1990, 24]. Ogni pannello è composto da una o più figure e dalle loro variazioni.²³ Nella Tab. 5 si può osservare la divisione in pannelli di *Soft* e *Rasch*, corredata da indicazioni riguardo la natura di ogni pannello.²⁴

Come si è già visto, si tratta di un'analisi descrittiva macroscopica, limitata alla superficie del pezzo, e tuttavia necessaria come base per le indagini successive. In questa fase, le figure, i pannelli, i brani interi non sono ancora messi in relazione tra loro, ma presi come elementi a sé stanti. Più complesso è capire le dinamiche interne ai singoli pannelli (tra le varie figure e le loro variazioni) e le relazioni tra diversi pannelli, non necessariamente contigui. In questo ci soccorre lo stadio analitico successivo.

23. La figura è un particolare tipo di frammento, che Donatoni definisce come: «frammento nel quale il livello dell'articolazione consenta di riconoscerne l'identità tipologica non come organismo individuale tematicamente e soggettivamente connotato, ma come singolarità riconoscibile nelle determinazioni che sono proprie alla sua connotazione generalizzata» [Donatoni 1986, 70]. Le figure sono organismi identificati da caratteristiche tipologiche ben riconoscibili (fisionomia intervallare, ritmica, dinamica, di articolazione e di fraseggio), e presentano anche tratti variabili: esse hanno il ruolo di fondamento dell'elaborazione compositiva, in un ventaglio di possibilità intermedie che hanno come estremi la ripetizione pedissequa da un lato, e la variazione estrema dall'altro.

24. Allo stesso modo è stata condotta la divisione di *Rasch II*, non riportata nella tabella, che ha evidenziato 23 pannelli.

SOFT (I parte)

Pannello	da - a	Principali caratteristiche macroscopiche
1	da ♩=72 a ♩=104	Due figure con materiale intervallare esclusivamente su registro grave, dinamica <i>ppp</i> , ♩=72: 1. Ritmi complessi composti da ♩, ♩ e multipli (♩, ♩) e acciaccature; 2. Ribattuto sul <i>fa</i> grave con ritmo ♩, ♩.
2	da ♩=104 a ♩=132	Tre figure, interpolate e variate 1. Ribattuto appoggiato sul <i>fa</i> grave 2. Biscrome legate con dinamica <i>pp cresc.</i> , ancora nel registro grave 3. Derivazione della fig. 2 con l'aggiunta di valori più lunghi, caratterizzata dall'ascesa continua verso il registro acuto
3	da ♩=132 alla fine	Una sola figura discendente, che inizia dalla nota più acuta e più forte del brano. È caratterizzata da biscrome staccate, talvolta con acciaccatura, e pause. La figura viene ripresa e variata 11 volte: ogni volta l'incipit è una terza minore sotto la precedente

RASCH

Pannello	Battute	Principali caratteristiche macroscopiche
1	1 - 14	Due figure, con materiale intervallare su registro medio, dinamica <i>ppp, sempre</i> ; ♩=111: 1. Ritmi complessi composti da ♩, ♩ e multipli (♩, ♩) e acciaccature. 2. Trilli su note lunghe Pannello caratterizzato da alternanza blocchi di suono - blocchi di silenzio [Se le figure sono polifoniche meglio definirle "episodi"]
2	15 - 28	Due figure: 1. Figura omoritmica composta da biscrome legate, per moto retto, dinamica <i>pp</i> 2. Accordo formato da note isolate lunghe con barra, dinamica in crescendo
3	29 - 37	Due figure: 1. Elementi da 2, 3, 4 biscrome legate che si intrecciano a formare una linea continua 2. Biscrome isolate accentate No omoritmia
4	38 - 39	Una figura, composta da biscrome isolate
5	40 - 45 (I metà)	Una figura, proposta 5 volte con variazioni, caratterizzata da: omoritmia - suoni lunghi in crescendo e diminuendo, legati a quartine di biscrome
6	45 (II metà) - 49	Una figura, composta da una o più (fino a 5) biscrome accentate, separate da pause (alternanza vuoto - pieno)
7	50 - 54	Una figura, con elementi formati da due o tre biscrome che terminano su nota lunga <i>sr</i> con trillo superiore o inferiore. I quattro sax si muovono per imitazione
8	55 - 59 (I metà)	Una figura composta da elemento 'trillo' su suoni lunghi in omoritmia
9	59 (II metà) - 62 (I metà)	Una figura caratterizzata da andamento ascendente e dinamica a blocchi, e progressivo diminuendo. La linea ascendente passa dallo strumento più grave a quello più acuto prima senza sovrapporsi, poi sovrapponendosi
10	62 (II metà) - 65	Una figura composta da elementi omoritmici a gruppi di due strumenti - Alternanza vuoto - pieno
	66 - 69	<i>Coda (il più veloce possibile)</i> - Due figure si uniscono a formare una sorta di melodia accompagnata: al sax soprano sono affidate veloci biscrome legate, gli altri tre sax eseguono accordi che si inseriscono nelle pause del soprano.

Tab. 5. Donatoni, *Soft* (I parte) e *Rasch: parsing*. Di *Soft* viene considerata solo la prima parte, perché è quella da cui ha origine *Rasch*. Le altre sezioni di *Soft* non sono pertinenti al fine del collegamento con *Rasch*. Questo dato è stato acquisito grazie a un'indagine analitica precedente

b) *Data gathering: profiling*

Le tre composizioni non sono più viste singolarmente, ma messe a confronto per individuare un eventuale rapporto di filiazione. Vediamo così quali parti di *Soft* (I parte) confluiscono in *Rasch*, e quali di *Rasch* in *Rasch II*. È un’acquisizione di tipo dinamico, in quanto si snoda attraverso brani diversi, e li mette in relazione.²⁵ La Tab. 6 sintetizza le informazioni più rilevanti sullo spostamento di materiali tra i tre brani, e all’interno di essi.

SOFT	
Figura 3, pannello 1	Figura 1, pannello 2

SOFT	→	RASCH
Prime 19 occorrenze della prima figura		Primo pannello
1		Alto, b.1
2		Alto, b. 2, ultimo ottavo
3		Alto, b. 2, tranne ultimo ottavo
4		Alto, b. 3, prima parte
5		Alto, b. 3, seconda parte
6		Alto, b. 4
7		Alto, b. 5, prima parte
8		Alto, b. 5, seconda parte
9		Alto, b. 6
10		Alto, b. 7
11		Alto, b. 8
12		Alto, b. 9
13		Alto, b. 10, prima parte
14		Alto, b. 10, seconda parte
15		Alto, b. 11
16		Alto, b. 12
17		Alto, b. 13, prima parte
18a, fino a do♯ con trillo		Alto, b. 13, seconda parte
18b		Alto, b. 14, prima parte
19		Alto, b. 14, seconda parte

RASCH	→	RASCH II
Ultimo pannello (bb. 66-69)		Primo pannello in retrogrado. Le prime 3 bb e ½ corrispondono esattamente all’ultimo pannello di Rasch. Nelle successive 3 bb e ½ il contralto replica il materiale prima affidato al soprano; a seguire il tenore e il baritono.
Parte del pannello 6		Nel pannello 5 i 4 sax suonano materiale del pannello 6 di Rasch
Pannello 7 (da b. 50)		Pannello 6 (da b. 31)

RASCH	
Figura 1, pannello 5	Figura 1, pannello 6
Pannello 3	Pannello 4

RASCH II	
Pannello 12, b. 84 (dal <i>pp</i>)	Pannello 17, b. 110
Pannello 7, b. 40 e segg.	Pannello 9, b. 58 segg.
Pannello 9, b. 61	Pannello 13, bb. 91-94

Tab. 6. Donatoni, *Soft*, *Rasch*, *Rasch II*: *profiling*. Le frecce segnalano il passaggio di materiali tra due brani. Per esempio, la prima occorrenza della prima figura di *Soft* diventa la prima battuta del sax contralto di *Rasch*, e così via

25. In questo tipo di operazione entra in campo anche una dimensione simbolica temporale: il tempo non è più quello dell’ascolto di un singolo brano, ma è quello che si sviluppa nella successione dei tre brani, ed è un tempo interiore (difficilmente in un concerto i tre pezzi saranno mai eseguiti in sequenza). I 3 pezzi sono solo un frammento dell’opera intera del compositore, che a maggior ragione non verrà mai eseguita tutta in un concerto. Quindi il tempo si interiorizza, si prolunga da un brano all’altro, e in quanto espressione simbolica interna può anche perdere la sua linearità fisica, per muoversi avanti e indietro, come la memoria, o addirittura azzerarsi.

c) Data gathering: interviewing

L'*interviewing*, attraverso l'estrazione di alcune linee di codice e una particolare attenzione al dettaglio, consente di individuare nuove connessioni. Il *profiling* ha messo in evidenza la funzione generatrice della prima figura di *Soft*. Enfatizzando questo aspetto, e approfondendolo, sempre in senso dinamico, si vede come nel primo pannello di *Rasch* anche gli altri sassofoni ereditino il loro materiale da *Soft*: la parte del sassofono contralto, derivata da *Soft*, genera le altre. Emerge così il significato del concetto di proliferazione successiva di cui parla Donatoni. Nella Fig. 10 compare anzitutto la trascrizione della prima battuta di *Rasch*. Successivamente la linea del sassofono contralto (composta di dodici suoni, esatta replica dell'inizio di *Soft*), è stata messa a confronto con le linee dei sassofoni soprano, tenore e baritono. Nel quarto pentagramma sono state invece confrontate la linea del soprano e quella del tenore. Nel primo pentagramma sotto la partitura, alla linea del contralto, in retrogrado, è stata sovrapposta la linea del soprano: le due linee procedono per terze maggiori fino a un *re* centrale, sorta di asse di simmetria, e poi specularmene, dal punto di vista diastematico. Nel secondo pentagramma la linea del contralto, a partire dalla seconda nota tornando poi circolarmente alla prima, si pone in relazione di settima maggiore rispetto alla linea del baritono. Nel terzo pentagramma sono messe a confronto le linee del contralto e del tenore: considerando la linea del contralto in retrogrado e quella del tenore a partire dalla decima nota, esse evidenziano un andamento dapprima all'unisono (fino al *do*), e poi speculare, dal punto di vista intervallare, rispetto al *do*, che costituisce una sorta di asse centrale di simmetria. L'ultimo pentagramma mostra la relazione tra le linee del soprano e del tenore (quest'ultima a partire dalla decima nota), che si muovono per terze maggiori. Le quattro voci, generate da quella del contralto, sono quindi tutte interconnesse tra loro.

Per effettuare il raffronto sono stati adoperati gli operatori di uguaglianza, inversione, retrogradazione. È evidente che un'indagine di questo tipo – effettuata qui manualmente e limitatamente a una battuta – sarebbe estremamente più agevole e più estensiva se condotta da un computer.

The figure displays a musical score for Donatoni's 'Rasch: interviewing', specifically measures 1 and 12. The score is organized into four sections, each containing two staves. The first section shows the soprano (sopr.) and alto parts. The second section shows the alto and baritone (bar.) parts. The third section shows the tenor (ten.) and alto parts. The fourth section shows the soprano and tenor parts. Each section includes a red box highlighting the internal comparison between the two staves. The notes are written in a 12-tone system, with various accidentals (sharps, flats, naturals) indicating the specific pitches. The tempo is marked '12' and the time signature is '12'.

Fig. 10. Donatoni, *Rasch: interviewing*; b. 1 e confronti interni fra le quattro voci

d) Knowledge organization: modello gerarchico

Seguendo le indicazioni della RE, vengo ora a organizzare i dati acquisiti secondo i tre modelli informatici. Il fine di questa fase analitica è di individuare quali tipi di relazioni intercorrano tra brani, pannelli e figure. Considerando la dimensione maggiore, cioè il rapporto che intercorre fra ognuno dei tre brani

presi nella loro interezza, un chiaro esempio di modello gerarchico è quello che intercorre tra *Soft* e *Rasch*, e tra *Rash* e *Rasch II*. *Soft* è infatti il “padre” di *Rasch*, e a sua volta *Rasch* è il “padre” di *Rasch II*. Sono due relazioni di tipo monodirezionale, perché in questo caso non potremmo risalire all’indietro nel processo compositivo, e ritrovare il nucleo generatore dell’opera. Il modello gerarchico, rappresentato nella Fig. 11, lascia aperta la possibilità che *Rasch*, figlio di *Soft*, e *Rasch II*, figlio a sua volta di *Rasch*, possano avere anche dei fratelli che al momento non conosciamo. Anche *Soft* potrebbe avere un padre, e *Rasch II* uno o più figli. È una possibilità concreta, considerato il concetto di opera d’arte complessiva di Donatoni.

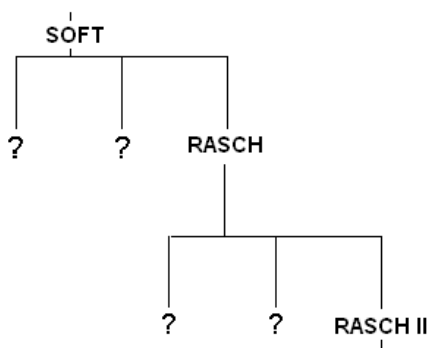


Fig. 11. Donatoni, *Soft*, *Rasch*, *Rasch II*: modello gerarchico

Proseguendo l’analisi con il frattale esposta in precedenza, il rapporto gerarchico può avere luogo ovviamente anche in dimensione più piccola, ed esprimersi in diverse forme: tra pannelli di uno stesso brano o di brani diversi, o anche tra figure.

e) Knowledge organization: modello reticolare (network)

Quando c’è un trasloco senza sostanziali modifiche di un frammento più o meno grande, ci troviamo di fronte ad una connessione bidirezionale tra i due elementi, che sono messi in relazione secondo il modello reticolare, con una connessione che può muoversi in più direzioni. Le relazioni già individuate con *l’interviewing*, tra la linea del sassofono contralto – derivata da *Soft* – e quelle degli altri saxofoni nel primo pannello di *Rasch* (cfr. *Rasch*, b. 1, Fig. 10), e tra i quattro strumenti in tutte le combinazioni possibili, si configurano chiaramente come un esempio di modello reticolare, rappresentato nella Fig. 12.

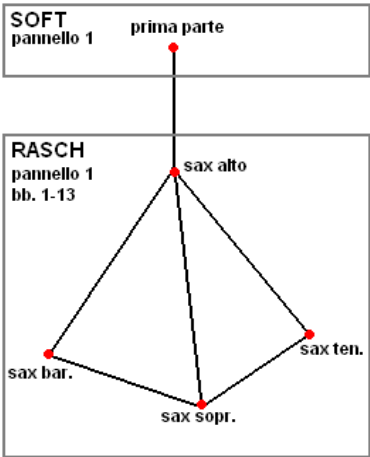


Fig. 12. Donatoni, *Soft*; *Rasch*: modello reticolare

f) Knowledge organization: modello relazionale

L'esempio in Fig. 10 si riferiva a una sola battuta di *Rasch*. Lavorando su porzioni di partitura più estese, l'articolazione dei diversi tipi di relazione, la proliferazione di materiale, le mutazioni, le derivazioni, assumono contorni molto più complessi. Si consideri ad esempio la relazione reticolare tra il finale di *Rasch* e l'inizio di *Rasch II* (cfr. Fig. 13).

RASCH			RASCH II				
bb.	66	69	1	4	7	10	11
s a t b	S		S_(r)	V1	V2	V3	
	A		A_(r)	S_(r)	V2₍₁₎	V3₍₁₎	
	T		T_(r)		S_(r)	V3₍₂₎	
	B		B_(r)			S_(r)	

$S_{(r)}$ = Retrogrado della parte del soprano di *Rasch*
 $V1$ = Variazione di $S_{(r)}$
 $V2$ = Variazione ulteriore di $S_{(r)}$
 $V3$ = Variazione ulteriore di $S_{(r)}$
 $V2_{(1)}$ = Variazione di $V2$
 $V3_{(1)}$ = Variazione di $V3$
 $V3_{(2)}$ = Variazione ulteriore di $V3$

Fig. 13. Donatoni. *Rasch*, bb. 66-9; *Rasch II*, bb. 1-11: relazione reticolare

Le ultime quattro misure di *Rasch*, dapprima traslocano in retrogrado in tutte le voci, per poi proliferare originando le prime 11 misure di *Rasch II*. Come per la Fig. 10, si configura una relazione basata essenzialmente sul modello reticolare. La linea del soprano è riproposta successivamente nelle altre voci, e tre differenti variazioni completano la verticalità, quando l'inserzione della parte del soprano è terminata. Considerando questo esempio, nonché quanto detto in precedenza, ci si rende conto che la varietà e la complessità delle connessioni necessitano di un modello più inclusivo e articolato, quello relazionale. Grazie alla sua organizzazione in insiemi e sottoinsiemi, e alla caratteristica di potersi muovere in ogni direzione, questo modello può rappresentare tutte le differenti relazioni, con le loro interrelazioni. Tutte le entità musicali (per Donatoni figure e pannelli, in particolare tra più composizioni), interagendo tra loro secondo questo modello, creano un unico sistema integrato, che investe in questo caso tre composizioni delle quali si è cercato di rintracciare alcune connessioni significative, seguendo le tappe proprie alle metodologie di RE, ma senza l'ausilio di un modello informatico. Va da sé che un modello informatico appropriato, con la sua estesa e rapida capacità di calcolo, potrebbe trovare un numero enormemente più alto di relazioni, anche nascoste, esaminando una quantità di materiale, rappresentato anche da innumerevoli composizioni, che sarebbe improbo analizzare altrimenti.²⁶

6. *Information exploration*. Verso un modello informatico

Una volta raccolto il maggior numero di informazioni, statiche e dinamiche, attraverso le fasi di *data gathering* e *knowledge organization*, la parte conclusiva delle metodologie di RE, l'*information exploration* è quella in cui tutti questi dati vengono interpretati per arrivare alla comprensione dell'oggetto di analisi. L'*information exploration* non sarà sviluppata in questo saggio, poiché l'analisi condotta seguendo le metodologie e i percorsi della RE è stata fatta empiricamente, e soprattutto parzialmente. Solo alcuni aspetti dei brani scelti sono stati indagati, a titolo di esempio; mancando l'interezza degli elementi, delle connessioni, dei dati, qualunque conclusione sarebbe azzardata. Nel momento in cui fosse realizzato un *software* specifico, questa fase assumerebbe invece un ruolo preminente. Basandosi sugli esempi portati nel corso di questo contributo, e sulle risultanze ottenute, si può provare ad ipotizzare una delle competenze del modello. Nella Fig. 14 è rappresentato un grafico tridimensionale, che mostra una procedura di confronto e analisi dei dati ricavati dalle precedenti fasi di RE. Gli elementi minimi per poter effettuare un confronto sono due oggetti e un operatore: gli assi orizzontali rappresentano gli insiemi A e B, mentre le lettere minuscole si riferiscono a dei sottoinsiemi; l'asse verticale porta gli operatori.

26. Per maggiori ragguagli sulle procedure informatiche, cfr. Tilley 1998; O'Brien 2005.

Nel caso di Stockhausen, A e B potrebbero rappresentare la formula e uno dei cicli, o due cicli, o la formula e una cadenza, o altre combinazioni, mentre i sottoinsiemi si riferirebbero ai membri della formula e del ciclo. Per *Xas*, A e B potrebbero essere due sezioni, o un *crible* e una sezione, e le lettere minuscole delle battute, o delle porzioni di *crible*. In riferimento a Donatoni, A e B potrebbero rappresentare due differenti composizioni, e le lettere minuscole i pannelli; oppure due pannelli, e le lettere minuscole le figure. Gli operatori sarebbero invece quelli di uguaglianza, trasposizione, dilatazione, compressione, sottrazione, addizione, lettura retrograda, inversa, e così via.

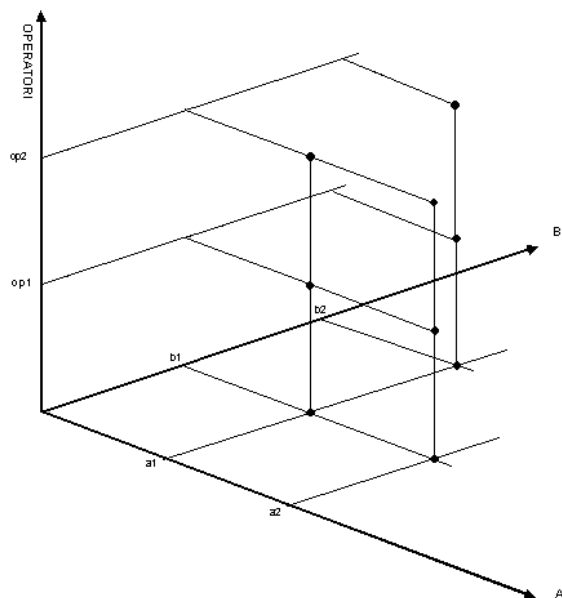


Fig. 14. *Information exploration*. Schema di un possibile modello per l'interpretazione dei dati

7. Conclusioni

Il carattere preliminare e provvisorio del tentativo proposto in questo saggio, di certo apre più questioni di quante non ne risolva. Lo scopo era soprattutto quello di sondare le potenzialità e il grado di utilità analitica di un modello ispirato alla *reverse engineering*; in secondo luogo era quello di provare a intuire se possa esistere un modello informatico capace di compiere autonomamente, a partire dalle indicazioni e dai comandi inseriti dal programmatore-analista, un'indagine che scopra, con maggiore agevolezza del solo ragionamento umano, connessioni, interazioni, rapporti di filiazione. Le parti di RE descritte in questo saggio si occupano principalmente della raccolta dei dati, e della ricerca delle

varie modalità di interazione tra essi. L'ultima e più importante fase della RE, l'*information exploration*, che si occupa dell'interpretazione dei dati raccolti con le fasi precedenti, richiede ancora uno studio più preciso poter essere sviluppata. Il modello informatico costruito integrando tutti i dati raccolti, consentirebbe di scoprire relazioni che potrebbero sfuggire all'analisi tradizionale, e che l'analista potrebbe agevolmente studiare con lo scopo ultimo di comprendere l'architettura e la struttura del pezzo. Ovviamente i dati vanno interpretati e in questo senso, la condivisione del medesimo obiettivo – partire da un oggetto finito per comprendere come è costruito e come funziona – rende la RE particolarmente affine all'analisi musicale.

Di particolare interesse appaiono le potenzialità di indagine relative ai tre diversi modelli informatici, capaci di interpretare le relazioni tra diversi elementi strutturali, scendendo dagli strati più superficiali a quelli più profondi, interpretando le dinamiche interne a uno o più brani. Individuare modelli di tipo gerarchico, reticolare e relazionale nelle partiture contemporanee, può probabilmente rivelarsi un approccio utile e nuovo alla comprensione delle dinamiche interne a molte composizioni. In un senso più generale, questo tipo di indagine basata su modelli informatici ormai comuni nella vita di oggi, potrebbe fare emergere una connessione poeticamente significativa tra alcuni processi mentali che caratterizzano il nostro tempo, e i processi mentali che hanno guidato i compositori di oggi. Essi hanno espresso in musica la propria visione del mondo, ma a sua volta il mondo circostante ha plasmato le loro tecniche espressive. L'analisi musicale mutuata dalle metodologie di RE sembra perciò essere proficua soprattutto per molta musica del secondo Novecento e contemporanea, nella quale si assista a un crescente interesse nei confronti dei rapporti tra musica e scienza: musica e matematica soprattutto, ma anche musica e geometria e musica e architettura, e in maniera anche più fruttuosa, tra musica, elettronica e informatica. Maggiore è il grado di complessità e di astrazione della musica che si intende analizzare, maggiore può essere l'ausilio di un modello informatico come quello qui proposto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BATTIER M. (2003), *A constructivist approach to the analysis of electronic music and audio art – between instruments and 'faktura'*, «Organised Sound», 8/3, 249-55.
- BERTOCCHI S. (2001), *Xas pour quatuor de saxophones*, in M. Solomos (cur.), *Présence de Iannis Xenakis*, CDMC, Paris, 179-84.
- CHIKOFFSKY E.J.-CROSS J.H. (1990), *Reverse engineering and design recovery: A taxonomy*, «IEEE Software», IEEE Computer Society, Cambridge Mass, 7/1, 13-17.
- DONATONI F. (1982a), *Il sigaro di Armando*, Spirali, Milano.
- DONATONI F. (1982b), *Il tempo del comporre*, intervista a cura di Roberto Donatoni, in Donatoni 1982a, 12-6.
- DONATONI F. (1982c), *L'automatismo combinatorio*, in Donatoni 1982a, 80.
- DONATONI F. (1986), *Processo e figura* (1986), «I quaderni della Civica Scuola di Musica», 13, 69-73.
- DONATONI F. (1989), *Soft*, per clarinetto basso, Ricordi, Milano.
- DONATONI F. (1990), *Rasch*, per quartetto di sassofoni, Ricordi, Milano.
- DONATONI F. (1995), *Rasch II*, per quartetto di sassofoni, vibrafono, marimba, percussioni (un esecutore), e pianoforte, Ricordi, Milano.
- DRABKIN W.-PASTICCI S.-POZZI E. (1995), *Analisi schenkeriana. Per un'interpretazione organica della struttura musicale*, Quaderni di Musica/Realtà, LIM, Lucca.
- HOFFMANN P. (2000), *The new GENDYN program*, «Computer Music Journal», 24/2, 31-38.
- HOFFMANN P. (2004), "Something rich and strange": *Exploring the pitch structure of GENDY3*, «Journal of New Music Research», 33/2, 137-44.
- O'BRIEN L. (2005), *Reverse engineering*, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, in www.cs.cmu.edu/~aldrich/courses/654-sp05/handouts/MSE-RevEng-05.pdf, 29 pp.
- PESSINA M. (2004), *Franco Donatoni: Clair*, in *Musiche del Novecento Italiano*, cd-rom + cd-audio, a cura della Società Italiana di Musicologia, Stradivarius, Cologno Monzese 2004.
- RESTAGNO E. (cur., 1988), *Xenakis*, EDT, Torino.
- RESTAGNO E. (cur., 1990), *Donatoni*, EDT, Torino.
- STOCKHAUSEN K. (1980), *In Freundschaft*, per strumento monodico solo (composto nel 1977), Stockhausen, Kürten.
- STOCKHAUSEN K. (1989), *Die Kunst, zu hören*, in K. Stockhausen, *Texte zur Musik*, Band 5, Stockhausen, Kürten, 668-700.

- STOCKHAUSEN K. (1990), *In Freundschaft (In amicizia) per sassofono* (cur. Mondelci F.), «Il Sassofono», 1-2 (numero doppio), 8-11.
- TILLEY S. (1998), *A reverse engineering environment framework*, Carnegie Mellon University - Software Engineering Institute, Pittsburgh, in <http://www.sei.cmu.edu/pub/documents/98.reports/pdf/98tr005.pdf>, 55 pp.
- WARDEN R. (1992), *Re-engineering. A practical methodology with commercial applications*, in P.A.V. Hall (cur.) *Software reuse and reverse engineering in practice*, Chapman & Hall, London, 283-305.
- XENAKIS I. (1963), *Musiques formelles*, Richard-Masse, Paris.
- XENAKIS I. (1982), *Verso una metamusica* in *Musica. Architettura*, Spirali, Milano, 33-54 (ed. orig. *Musique. Architecture*, Casterman, Paris 1976).
- XENAKIS I. (1987), *Xas* (testo di presentazione alla prima esecuzione; poi nel libretto del cd *The Rascher Saxophone Quartet*, Caprice Records CAP21435, 1994).
- XENAKIS I. (1990), *Xas* per quartetto di sassofoni (composto nel 1987), Salabert, Paris.
- ZERVAS A. (2005), *An analysis of Xas for saxophone quartet by I. Xenakis: Searching for the design and content through a representative theory of all music*, in *Xenakis Symposium*, Athens University Press, Athens, 218-25.